This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Ls
19
239

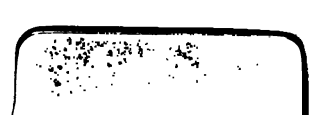
LS 19.239

Harvard College Library

FROM THE

LUCY OSGOOD LEGACY.

"To purchase such books as shall be most needed for the College Library, so as best to promote the objects of the College."



PALAESTRA XLVI.

UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

Seneca
und das
deutsche Renaissancedrama.

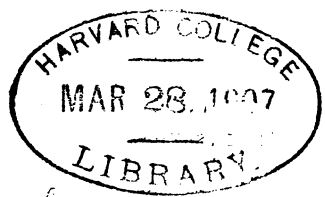
Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.

Von

Dr. Paul Stachel.

BERLIN.
MAYER & MÜLLER
1907.

LS19.239



Lucy Osgood Fund

Quo semel est imbuta recens servabit odorem
Testa diu.

Horatius.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Meiner Mutter.

Vorwort.

Von dem vorliegenden Buche, das, entstanden in den Jahren 1903 und 1904, im wesentlichen bereits im Herbst 1904 der Philosophischen Fakultät der Universität Berlin vorlag, ist die Einleitung und der Anfang des II. Kapitels (bis S. 74) im August 1905 als Berliner Dissertation erschienen.

Indem ich nunmehr das Ganze hinaussende, erfülle ich gern die angenehme Pflicht, auch hier denen herzlich zu danken, die meine Arbeit mit ihrer Teilnahme fördernd begleitet haben; insbesondere meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Erich Schmidt, der sie angeregt und mit Rat und Tat gütig unterstützt hat.

Berlin, im November 1906.

Paul Stachel.

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . 1—3

I. Senecas Tragödien . . . . . **4—29**

Tendenz 5. Stoffwahl 6. Charaktere 7. Frauenrollen 10. Zauberwesen 11. Technik 12. Stichomythie 14.

Stilistisches 15ff. Kürze 15. Antithesen 17. Häufungen 19. Steigerung 21. Hyperbeln 22. Gleichnisse 23. Plaidoyer 24. Aufzählungen und Anspielungen 25. Parallelismus 26. Klangspiele 27.

Entwicklungsreihen 27—29.

II. Seneca im deutschen Schuldrama . . . . . **30—136**

Das 15. Jahrhundert 30. Melanchthon 32. Fabricius 34. Commelinus 35. Eccius dedolatus 36. Birks Susanna 38. Josephdramen (Crocus, Macropedius, Hunnius) 38f. Murets Cäsar 41. Virdungs Tragödien 44.

Die Straßburger 52ff. Hospein 53. Calaminus 54. Junius' Lucretia 57. Rhode-Spangenbergs Saul (in ursprünglicher Gestalt) 60. Brülow 75ff.: Andromeda 76 (Verhältnis zu Buchanan 80). Chariklea 82 (zu Hunnius 85; Stil 93). Elias 94. Nebukadnezar 96. Julius Cäsar 98 (zu Grotius 102). Moses 104 (zu Crusius 106). — Saurius, Hirtzwig 119. Rhodius 120ff.: Biblische Dramen 123. Chorlieder 129. Stil 130. Technik 131. Colignius 132. Abhängigkeit von Heinsius 134.

III. Seneca in Holland . . . . . **137—179**

Der Auriacus des Casparius 137; des Heinsius 140. Die Theorie der Holländer 146ff.: Sca-

Seite

liger 146. Lipsius 147. Daniel Heinsius 148. Gerhard Vossius 151. Barläus; Scudery 152. — Heinses Herodes 152 (Stil 154). Grotius' Christus 157 (Stil 160); Sophompaneas 162 (Stil 165).

Hooft 167 ff.: Jugenddramen 167. Geeraerdt van Velsen 169. Baeto 170. Coster 171 ff.: Isabella 171. Itys, Iphigenia, Polyxena 172. Vondel 174 ff.: Palamedes 174. Gysbreght van Aemstel 175. Die späteren Dramen (bis 1646) 177.

IV. Seneca im deutschen 17. Jahrhundert . . . 180—350

1. Opitzens Trojanerinnen . . . . . 180—204

Entstehung 182. Text 184. Voraussetzungen 185. Grundsätze 186.

Charakteristik und Stilanalyse 186 ff. Modernisierungen 187. Erweiterungen 189. Umschreibungen 192. Rhetorische Mittel 194. Synonyma 196. Kürzungen 199. Chorlieder 200. Mißverständnisse 201. Wirkung auf Gryphius 202.

2. Andreas Gryphius . . . . . 204—274

Allgemeines 204 ff.: Verhältnis zu Opitz 204; zu Sophokles und Seneca 205; zur zeitgenössischen Dramatik 208.

Antike und moderne Muster der einzelnen Stücke 210 ff. Leo Armenius 211 (Verhältnis zu Hooft 212, zu Heinsius 215, zu Vondel 216; zur Geschichte 217; zu Seneca 219, zu Sophokles 222; Verssplitter aus Vondel 223). Die Übersetzungen: Gibeoniter 223, Felicitas 224. Catharina von Georgien 225 (Verhältnis zur Felicitas 225, zu Vondels Maeghden 226, zu Maria Stuart und Peter en Pauwels 229, zu Tristan l'Hermites Mariamne 230; zu Seneca 234). Carolus Stuardus 236 (Verhältnis zu Vondel 236; zu Seneca 242). Papinianus 244 (Verhältnis zu Jesuiten und Holländern 244; zu Seneca 245, zu den Griechen 247).

Botenbericht 249. Gesamtentwicklung 251. Rhetorisches „Eher" 252. Vergleich mit Vondel 253. Gleichnisse 255. Dialektik 258. Synonyma 259. Stilistisches 263 ff. Variation

Seite

264. Häufung, Aufzählung. Anspielung 266. Periodisierung 267. Antithetische Kürze 268. Stichomythie 269. Chorlieder 270. Typisches 271.

3. Nürnberger Poeten und Poetiker. — Lohenstein . . . . . 274—324

Klajus 275 ff. Herodes: Verhältnis zu Heinsius 275, zu Opitz 276, zu Seneca 277. Charakteristisches 277. Christus 279. Klajs Theorie 280. Harsdörffer 280. Birken 281. Omeis 282. „Der teutsche Seneca“: Männling 282, Gottsched 283.

Lohensteins Chöre 283. Ibrahim Bassa 284. Die späteren Dramen: Allgemeines 287. Cleopatra 293. Sophonisbe 295. Agrippina 299. Epicharis 301. Ableitung von Seneca 305. Ibrahim Sultan 307. Gleichnisse 313. Stilistisches 317 ff. Synonyma 317. Periodisierung 321. Hyperbolisches „Eher“ 322. Aufzählung und Anspielung, Dialektik, Stichomythie 323.

4. Die Epigonen . . . . . 324—350

Hallmann 324 ff. Verhältnis zu Seneca 326. Sophia 327. Mariamne 329. Catharina von England 332. Antiochus und Stratonica 334. Theodoricus Veronensis 334. Verhältnis zu Lohenstein 336, zu Gryphius 338. Gleichnisse 339. Stilistisches 340 ff. Häufung und Variation, Periodenbildung, Stichomythie 341. Dialektik, „Eher“ 342.

Haugwitz 343 ff. Soliman 344. Seneca-Zitate 346. Maria Stuarda 347. Stilistisches 348. — Schluß 349.

Beilage I. Übersicht über Motive und Stilformen des deutschen Kunstdramas . . . . . 351—353

Beilage II. Der Leo Armenius des Andreas Gryphius und des Joseph Simon . . . . 354—363

Übereinstimmungen 354. Abweichungen 357.

Beilage III. Vondel-Gryphius auf der deutschen Bühne. (Zu Heidenreichs Gibeonitern und

Seite

Kormarts Maria Stuart) . . . . . 364—379

Kunstdrama und Volksdrama 364. Heidenreich 365 ff. Verhältnis zu Gryphius und Vondel 366. Charakteristik 370. Szenar 371. Kormart 374 ff. Gemeinsames 374. Charakteristik 375. Verhältnis zu Gryphius 376.

Nachträge und Berichtigungen . . . . . 380—381

Register . . . . . 382—388

Später als bei den fremden Kulturvölkern hat man bei uns mit dem regelmäßigen Trauerspiel nach klassischem Muster begonnen. 1515 macht Italien mit Trissinos Sofonisba den Anfang; in Frankreich ist 1552 Jodelles Kleopatra, in England 1562 Gorboduc das erste antikisierende Drama. Dann kommen zunächst 1598 die Niederlande mit Hoofts Achilles und Polyxena, und erst ein halbes Jahrhundert später, 1650, ist in Gryphius' Leo Armenius das erste deutsche Kunstdrama ans Licht getreten. Ein gut Stück vergleichender Kulturgeschichte liegt in diesen Daten, deren Abstand noch zunimmt, wenn man die der nationalen voraufgehende neulateinische Dramatik der modernen Völker betrachtet. Auch hier steht das Mutterland der Renaissance füglich voran. Der ältesten, noch aus der Zeit der Vorrenaissance stammenden italienischen Tragödie, Mussatos Eccerinis (1314), der, freilich auch spät, 1550 die Franzosen, 1557 die Engländer folgen, kann Deutschland erst 1595 in Michael Virdungs Tragödien einen dürftigen Versuch gegenüberstellen.

Naturgemäß hat sich das lateinische Drama von den frühesten Anfängen bis zu den letzten Ausläufern des Schuldramas den unter Senecas Namen überlieferten lateinischen Trauerspielen angeschlossen. Etwas anders steht es mit der Produktion in der Landessprache, wo wenigstens in Italien Trissinos Sofonisba, die erste moderne Tragödie, nicht Seneca, sondern die Griechen zum Vorbild nahm.[1]) Dagegen war für die andern Nationen der einst viel bewunderte, dann

[1]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas II (Halle 1901), 380 f.

viel gescholtene und wenig gekannte, freilich von den wenigen Kennern kaum arg verkannte Seneca auf lange hinaus Prototyp der eigenen Dichtung. In Frankreich tritt der Einfluß Senecas auf das klassische Drama Corneilles, des Nachahmers seiner Medea, in geringerem Grade Racines, des Nachbildners seiner Phädra, nicht minder wie auf die vorklassischen Versuche der Jodelle, Garnier, Montchrestien deutlich hervor. In England kann man den Spuren Senecas von der ersten klassizistischen Nachahmung über die kraftgenialen Stücke der Kyd und Marlowe bis auf Shakespeare und seine Nachfolger nachgehn; Lady Macbeth ist nicht die jüngere Schwester, sondern die rechte Tochter der antiken Medea.

Ähnlich verläuft die spätere parallele Entwicklung in Deutschland. Wohl hat man in der Theorie mit wenigen Ausnahmen die Griechen gepriesen, seitdem man sie kannte, und wohl zu keiner Zeit, der herrschenden Meinung entgegen, Seneca schlechthin über sie gestellt, zumal seit die feinere literarische Kritik Frankreichs und Hollands Einfluß gewinnt. Aber praktisch hielt man sich zunächst auch hier nicht an die hellenischen Meister, sondern an den spätgebornen Zauberlehrling eines entarteten Volkes. Stärker als die griechischen Tragiker, von denen der unverstandene Aischylos fast gar nicht in Betracht kommt, war neben den zeitgenössischen Mustern der von dem Begründer der neuen Epoche gleich Sophokles einer Übersetzung gewürdigte Seneca, der seit den Tagen des reifen Lessing und Wilhelm Schlegels fast mehr denn billig für ein unnatürliches Monstrum von Schwulst, Pathos und Überladenheit gilt, für die deutschen Dramatiker des 17. Jahrhunderts ein wesentlich bestimmender Faktor. Nicht die Sonne von Athen schien auf sie herab, mild wärmend und leuchtend, sondern das grelle und blendende Licht römischer Rhetorik mit seinem kalten, künstlichen Schein, der kein echtes Kunstwerk gedeihen und reifen ließ. Die einzelnen Strahlen dieses Lichtes, in die es hier gebrochen erscheint, aufzufangen, zu sammeln und

zu erfassen, ist die Aufgabe dieser Arbeit, die die Wirkungen des Seneca-Studiums und Seneca-Kultus im 16. und 17. Jahrhundert von den Anfängen im Schuldrama bis zu den letzten Vertretern des Kunstdramas verfolgen will. Sie erstrebt damit das gleiche für die deutsche Literatur, was bei verschiedener Betrachtungsweise in den Arbeiten von Brandl[1]), Cunliffe[2]) und Rudolf Fischer[3]) für die englische, von Worp[4]) für die niederländische Dramatik geleistet ist.

---

[1]) Brandl, Göttinger Gelehrte Anzeigen 1891, 708 ff. — Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft 35 (1899): Shakespeares Vorgänger.

[2]) Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. London 1893.

[3]) Rud. Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Straßburg 1893. — Im Anschluß daran für Frankreich: Karl Böhm, Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Senecas auf die in der Zeit von 1552—62 erschienenen französischen Tragödien. Erlangen 1902.

[4]) J. A. Worp, De Invloed van Seneca's Treurspelen op ons Tooneel. Amsterdam 1892; dazu die Rezension von Bolte, Herrigs Archiv 92, 91.

I. Senecas Tragödien.[1])

Auch Senecas Tragödien lassen, als ein Spiegel oder eher ein Hohlspiegel des menschlichen Lebens, den Geist der Epoche erkennen, der sie entstammen, und tragen deutlich aufgeprägt den Stempel einer Zeit des Verfalls, die späten Ausgeburten einer ohnehin rohen Halbkultur. Wohl behandeln sie die Stoffe der alten Tragiker, des Sophokles (Ödipus, Hercules Ötäus) und mehr noch des geleseneren Lieblingsdichters Euripides (in 5 Stücken: Troades, Hercules furens, Medea, Phädra, Phönissen); aber vom Geist der griechischen Originale bewahren sie kaum mehr als die englischen Wandertruppen vom Genius Shakespeares. Wird dort die stilisierte Kunst zum kunstlosen Naturalismus herabgewürdigt, so wird sie hier zur überkünstlichen Unnatur aufgebauscht. Freilich ist es hier nicht das Volk, der Pöbel der Bühne, der die hohe Kunst verzerrt, mögen die Dramen

[1]) Das spezifisch Römische hat schärfer als Otto Ribbecks breite Einzelanalyse (Geschichte der römischen Dichtung III, Stuttgart 1892, S. 58—88) vor ihm J. L. Klein hervorgehoben (Geschichte des Dramas II, Leipzig 1865, S. 351—468). Für das Verhältnis zu den griechischen Originalen: Leo, De Senecae tragoediis observationes criticae (Berolini 1878), p. 147—183. Manche Anregung dank ich W. Dilthey, Archiv für Geschichte der Philosophie IV, 613—23 (Römische Philosophie). Sonst führ ich aus der reichen Literatur noch die Abhandlung L. v. Rankes („Die Tragödien Senecas" 1882, in den „Abhandlungen und Versuchen" = Sämtliche Werke 51/52; Leipzig 1888) und den Essay L. Friedländers an, der auch die Tragödien berücksichtigt („Der Philosoph Seneca" 1900, in Sybels Histor. Zeitschr. 85, 193—249). Mir kam es darauf an, die Grundlage für das Folgende herzustellen, namentlich in Hinsicht auf den Stil.

nun für den an den tragischen Fechterspielen sich weidenden Pöbel der Massen oder für den an den Spielen der Rede sich freuenden Bildungspöbel der vornehmen Jugend, zur Aufführung oder zur Rezitation bestimmt gewesen sein. Ein Philosoph und ein Rhetor ist der Verfasser, doch ein Römer zugleich und ein Gelehrter, der ein Kunstwerk als Ganzes zu gestalten unfähig ist, der nur einzelnes darzustellen, einzelne Situationen herauszureißen und mit rhetorischem Schmuck auszustaffieren vermag. So entsteht aus einer Zeit der Zersetzung auch nur eine Zersetzung der Tragödie, eine chemische Analyse gleichsam der tragischen Stoffe. So entstehen, wie der seit Gronovius verdienteste Herausgeber Senecas, Friedrich Leo, sie knapp und treffend charakterisiert hat, „Verstümmelungen und Aufblasungen, in denen der Dialog durch Prunkreden, die Charaktere durch Typen, das Ethos durch Affekt, die Handlung durch Momente, der Geist durch Witz ersetzt wird.“[1])

Dabei darf man indes die ernste, sittlich-tüchtige Tendenz dieses Dramatikers nicht vergessen. Wenn Wilhelm Schlegel behauptet: „Alles ist Phrase, unter denen die einfachste schon geschraubt ist“,[2]) so urteilt er doch wohl zu scharf. Denn allerdings scheint mir der Moralphilosoph, der Ratgeber Neros, der Prinzenerzieher auch als Dichter eine erzieherische Wirkung bezweckt zu haben. Seneca ist der Gesinnungsgenosse des Tacitus, des Sittenrichters der Kaiserzeit, und der republikanische Epiker Lucan ist ihm nicht nur leiblich verwandt. Mit ihren vielen didaktischen Sprüchen, der ausgesprochenen Neigung zum Predigen, zum Bessern und zum Bekehren, sind seine Dramen ein Fürstenspiegel, ein Anti-Macchiavell; hat doch vor Friedrich schon „Spaniens Seneca“, wie sein Landsmann Calderon rühmt, den König den ersten Diener des Staates genannt.[3]) Die Tendenz ist

[1]) Rhein. Museum, 52, 510.

[2]) Dramaturg. Vorlesungen (Werke V, 344).

[3]) Calderon, Leben ein Traum, I. Akt; bezieht sich auf Sen. de clementia I, 19: *probavit non rem publicam suam esse, sed se rei publicae.*

die gleiche wie die, aus der Tacitus' Germanenbewunderung, aus der Rousseaus schwärmerischer Naturkultus hervorgegangen ist. Aus einer Zeit der Überkultur, der greisenhaften Ermattung, sehnt er sich dichtend hinweg nach der frischen Natur, die er freilich nicht findet, vom Palast nach den niederen Hütten, vom Kaiserhof nach den Bergen, auf denen die Freiheit wohnt. Darum wird sein Hippolytus, sonst nicht der keusche Asket des romantischen Hellenen, sondern ein rauher Naturbursche und Polterer, der keine Manieren kennt (*truculentus et silvester ac vitae inscius*, v. 461), mit dem Dichter zum kulturhistorischen Weisheitslehrer und feiert schäferlich sentimental die goldene Zeit, die er in einem freien Jägerleben sich erneut. Darum preisen seine Chöre ein Glück im Stillen, singen das Lob der Niedrigkeit, der *aurea mediocritas*, worin freilich der Dichter der Römeroden, auch ein Günstling des Hofes, vorangegangen war. Darum sprechen sie eine freudlose, düstere, pessimistische Weltanschauung aus, die im Stoizismus und Fatalismus ihren einzigen Trost findet. „Lieber in Wüsten fliehn, in wildem Walde mit den Wölfen hausen", sagt Thyestes, da er aus der Verbannung heimkehrt und bangend die Burg des Bruders betritt (v. 412 ff.). Unter dem schwankenden Scepter Fortunas wird der Mächtigste selbst des Zufalls Raub, fällt in endlosem Kampf ums Dasein der Schwache dem Starken zur Beute (Thyestes 610 ff.: *omne sub regno graviore regnum est*). Gewalt und Unrecht, Lug und Trug herrscht allenthalben, zumal hinter den Mauern des Schlosses, und unter dem trügerisch schimmernden Glanze fürstlicher Allmacht birgt sich tückisch lauernd Verrat und Untreue (Agamemnon 285: *non intrat umquam regium limen fides*).

Dieser Tendenz entspricht auch die Stoffwahl, die die grausigsten Fabeln der hellenischen Heldensage in ihrer Ausprägung durch die attischen Tragiker aufsucht. Palasttragödien sind sie alle, nicht nur das aus Senecas Schule stammende, mehr gräzisierend klassizistische Geschichtsdrama Octavia, und wenn man von der politischen Tragödie der

débâcle, den Troades, absieht, sind es meist Familienkatastrophen am Königshofe, die auf einen Ehekonflikt zurückgehen. Die Greuel der Höfe von Argos, Theben, Korinth, das gräßliche Mahl des Atreus, der Kindermord des wahnsinnigen Hercules, der rachsüchtigen Medea, die furchtbaren Schicksale des Ödipus, werden grauenvoller, entsetzlicher, schaudererregender als in den griechischen Vorlagen dargestellt. Nicht tragische Rührung will der Dichter erwecken, sondern nervenerschütternde Schauer, kalten Angstschweiß erregen, wie es seine Gestalten oft empfinden und aussprechen: *Gelidus per artus vadit exangues tremor*, Hercules furens 414; *torpet vinctus frigido sanguis gelu*, Troades 624. Furchtbare Frevel geschehn, mit kannibalischer Grausamkeit, wie nur die Wilden, die Heiden und Barbaren sie begehen können: *Quis Colchus hoc, quis sedis incertae Scytha commisit, aut quae Caspium tangens mare gens iuris expers ausa?* Tr. 1104; *Quaenam ista regio est? . . . an feris Hister fugam praebens Alanis, an sub aeterna nive Hyrcana tellus an vagi passim Scythae?* Thy. 626; *hunc Graia tellus aluit an Taurus Scythes Colchusque Phasis?* Phädra 906; vgl. auch Thy. 1048, Medea 45, Hercules Oetaeus 143. 1251. 1349. — Zu neuen, unerhörten Taten schreiten kühn diese Verbrecher (*per scelera semper sceleribus tutum est iter*, Ag. 115), in unaufhörlichen Selbstaufreizungen sich überbietend; *inausa audere* ist ihr Ziel (Thy. 20), ein *novum scelus, ignotum, incogitatum.*

Und allerdings werden die entlehnten Stoffe unter Senecas Händen zu einem Neuen, indem der Akzent verschoben wird. Unter dem Druck und Eindruck der römischen Autokratie macht er den Kampf zwischen Tyrannei und Knechtschaft, Gewaltherrschern und Unterdrückten zu seinem tragischen Gegenstand.

Zustande kommt die Umbiegung der Stoffe und Motive durch eine Umbiegung der Charakteristik. In dieser liegt auch die einzige Abweichung von den Mustern, die nicht gradezu ein Fehler ist. Anders als das griechische Pathos- und Stimmungsdrama, ist das römische, das des Herrenvolkes,

der Welteroberer und Weltbeherrscher, in eminentem Maße Charakterdrama. Nicht in dem Sinne freilich, daß es wie die Hellenen lebensvolle, menschliche Individuen zu gestalten verstünde. Von allem, was dem Griechen Ethos ist, hat der Römer keine Spur; es fehlt die feinere Abtönung diesen Stücken, die kein Piano, nur den stärksten Paukenschlag kennen. Die Charaktere waren überdies mit den Stoffen gegeben, wie sie die großen Tragiker selbstherrlich geschaffen hatten: an der *Medea ferox*, dem *nefarius Atreus* durfte kein Neuerer zu modeln wagen, sie mußten notwendig zu Typen sich abschwächen. Aber wie die Plastik der römischen Kaiserzeit in der Porträtkunst den Höhepunkt ihrer Leistung erreicht, in den Cäsarenköpfen mit ihrer massenhaften, erdrückenden Wucht, so sind die Herrscherporträts und Tyrannentypen Senecas das wirkungsvollste Merkmal seiner Tragödien. Auch da konnte er an griechische Vorbilder anknüpfen: Sophokles' thebanischen Kreon und Lykos in Euripides' Herakles. Der aber erscheint hier als roher und brutaler Wollüstling, und dazu kehrt die Figur des Tyrannen als starrer und ständiger Typus fast in jeder Tragödie wieder. Der Herrscher ist stolz, hoffärtig und grausam; *saevus, crudelis, ferox, minas vultu gerens, superbus, tumidus, trux* und *torvus* sind die bezeichnenden Epitheta. Seine Willkür handelt nach dem Grundsatz „Erlaubt ist, was gefällt", der die *iura regnorum* bestimmt. (Ag. 269 ff., H. f. 489; Tr. 335; Oct. 454.) Atreus, der Kinderschlächter, *ferus ille et acer nec potens mentis truculentus* (v. 546), spricht die gleichen Regierungsprinzipien aus wie Lycus; beide kennen den Kunstgriff, ihre Opfer in langsamer Qual hinsterben zu lassen (*perimat tyrannus lenis: in regno meo mors impetratur*, Thy. 247 wie H. f. 511; ebenso Ägisth, Ag. 995). Ähnlich wird der heimkehrende Agamemnon von Ägisth als Tyrann geschildert, während in den Troades gegenüber dem dort milderen, maßvolleren Bundesfeldherrn der rauhe Pyrrhus die Opferung der Polyxena verlangt; *Pyrrhus est πρόσωπον ὑποκείμενον, Nero τὸ δηλούμενον*,

bemerkt ein feinsinniger Philologe.[1]) Selbst Ödipus ist nicht der temperamentvoll aufbrausende Choleriker und väterlich besorgte Regent, sondern ein finsterer Wüterich, der mit barschen Befehlen die nächsten Verwandten anfährt (v. 695 ff.). Dem Athener war Theseus der hoheitsvolle Landesherr, dem Römer ist auch er ein schamloser Ehebrecher (Phäd. 91 ff.). Bleibt Euripides' Kreon menschlich und mild (*ἥκιστα τοὐμὸν λῆμ' ἔφυ τυραννικόν*, Med. 348), so ist Senecas König *tumidus imperio* (Med. 178), und würdig reiht sich in der Octavia Nero, in gewissem Sinne das Urbild aller dieser Gestalten, ihnen an. Im Vollgefühl ihrer *gloire* rühmen die Herrscher ihre Heldentaten in Bramarbasreden und Rodomontaden. So wird der Gottessohn Herakles zum tragischen *miles gloriosus*, zum Landsknecht im Dienste des Königs Juppiter und der Justitia, der, ein anderer Brutus, Tyrannen vertreibt, zum fechtenden und fallenden Gladiator. Senecas Personen sind halb Übermenschen, halb Unmenschen, nur große Helden und große Verbrecher mit wilden, gigantischen Leidenschaften. Läßt schon Euripides seinen Eteokles das Wort aussprechen:

> *Εἴπερ γὰρ ἀδικεῖν χρή, τυραννίδος πέρι*
> *κάλλιστον ἀδικεῖν, τἄλλα δ'εὐσεβεῖν χρεών* (Phön. 524 f.),

so gilt für den ehrgeizigen Prätendenten Senecas das *Oderint dum metuant* als Wahlspruch, die Blut- und Eisenpolitik als die sicherste (Phön. 654 ff.; vgl. Ag. 152: *Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est*).

Dem Tyrannen steht oft als Gegenpart ein mahnender Ratgeber oder Diener zur Seite, wie denn dergleichen typische Erscheinungen durch die Gewöhnung an die attisch-römische Komödie mit ihren Charaktertypen zu erklären sind. Wichtiger als der *satelles*, der nur im Thyestes den Herrscher begleitet, an dessen Statt in der Octavia Seneca selbst auftritt, ist die Amme, die Ahnfrau der französischen und mancher

---

[1]) Daniel Heinsius, in Scriverius' Seneca-Ausgabe (Lugd. Bat. 1620), p. II, 284.

deutschen Vertrauten (Med., Phäd., Ag., Herc. Oet., zwei Ammen gar in der Octavia, nur in Tr. und Phön. ein *senex).*

Freilich dem wütenden Rasen des Fürsten gegenüber ist seine Umgebung ohnmächtig; das einzige Mittel bleibt für den Stoiker und den Römer, die Leiden standhaft und mannlich zu ertragen. So entspricht dem Heroismus des energischen Handelns ein passives Heldentum des Duldens: auf der einen Seite die kräftigste Aktion, auf der andern die stärkste Reaktion. Der Stoizismus, der sich mit dem Christentum berührt, läßt die Gedrückten, die Mühseligen und Beladenen wie christliche Märtyrer freudig dem Tode entgegengehn, ja trotzig und hochgemut ihn herausfordern. Dem Lebensmüden, Sturmgepeitschten ist der Tod willkommenes Los, Sterben ist sein Gewinn. *Vitam minare: nam mori votum est mihi*, so spricht Andromacha zu Ulysses (Tr. 577), so Electra zu Ägisth (Ag. 971. 994), Megara gegenüber der Drohung des Lycus (H. f. 429). Selbst die Kinder bewahren im Tode ihren Mut: *stetit sui securus et non est preces perire frustra passus*, heißt es von Thyestes' jungem Sohn (v. 720), und der kleine Astyanax springt selbst vom Turm herab: *intrepidus*, *ferox*, *superbus* (Tr. 1093ff.). Das ist nicht nur stoisches, sondern allgemein römisches Ideal. *Impavide, ferociter*, *nullo trepidationis signo dato* hatte der Verfasser der Römergeschichte die stolze Karthagerin Sophonisbe sterben lassen (Liv. 30, 15, 8); nicht anders, ja fast mit denselben Worten wird hier Polyxenas Tod erzählt: *audax virago non tulit retro gradum*, *conversa ad ictum stat truci vultu ferox* (Tr. 1151f.).

So verschiebt sich dem rauhen Römer zugleich die Auffassung und Gestaltung der Frauenrollen. Da ist nicht mehr die herbe Größe einer Antigone, nicht die zarte Jungfräulichkeit einer Polyxene, Iphigenie, Makaria, die edelmütig den Tod auf sich nehmen; alle tragen harte, männische Züge. Klytämestra heißt gradezu Mannweib, *semivir* (Ag. 890), und Electra ruft die Mutter zu: *Animos viriles corde tumefacto geris* (Ag. 958). Eine euripidisierende Frauengestalt des

Sophokles, die liebenswürdige, mädchenhafte Deianeira, wird zur wutschnaubenden Megäre, zur zweiten Medea. Und Medea selbst, die von Euripides bei aller Stilisierung mit höchstem Realismus behandelt war, ist hier weniger das wilde, dämonische Weib, *feminea cui nequitia ad audenda omnia, robur virile est* (v. 267), sondern wird, was sie zuvor gewesen war, die kolchische Hexe, die furienhafte Zauberin.

Auch das gehört zur Signatur dieser Zeit, die in ihrer Hoffnungslosigkeit sich der Magie ergeben hat, in der der Unglaube und Aberglaube den Glauben, die *superstitio* die *religio* verdrängt, daß mehr als sonst in der Kunst wie im Leben *ars magica* hervortritt. Wie Lucan im Epos des Bürgerkrieges die thessalische Zauberin Erichtho vorführt (VI, 507ff.), so treibt hier abscheulicher, als je zuvor die Dichter sie geschildert, Medea in der Hexenküche ihr teuflisches Wesen (IV. Akt). Hatte, von Aischylos abgesehn, Euripides nur einmal in den erhaltenen Stücken einen Toten erscheinen lassen, den Leichnam des Polydoros am Anfang der Hekabe, so häuft Seneca die Geistererscheinungen, die mit den Totenbeschwörungen und Visionen bei Aischylos (Dareios in den Persern, Klytaimestra in den Eumeniden) sich doch nicht vergleichen lassen. Motiven der neuen Komödie folgend, bringt er im Anfang des Thyestes den Schatten des Tantalus auf die Bühne, den die Furie herauftreibt, während den Agamemnon wieder Thyestes' Schatten mit dem Prolog eröffnet.[1]) Dem nachgebildet ist es, wenn in der Octavia der Geist der ermordeten Agrippina racheverkündend aus der Unterwelt aufsteigt. Andere Geistererscheinungen werden nur berichtet, so die Achills in den Troades (v. 170ff.) und ebendort (v. 438ff.) die Hectors, der der bekümmerten Gattin sich im Traum offenbart. Einen unheilbedeutenden Traum erzählt wie Andromacha auch Poppäa (Oct. 712ff.). Mit den schauerlichsten Farben wird die Totenbeschwörung

[1]) Leo, Plautin. Forschungen (Berlin 1895), 183. Rhein. Mus. 52, 510.

des Laius im Ödipus, die Wanderung ins Totenreich im rasenden Hercules geschildert: ein düsterer heiliger Hain von Taxus und Cypressen, Eschen und Eichen, darin Uhu, Eule und Geier ihr nächtliches Gekreisch ertönen lassen. Kultushandlungen, feierliche Zeremonien wie das Opfer der Söhne im Thyestes werden bis ins einzelne beschrieben, während im Ödipus eine für den Fortschritt wenig bedeutende Opferungsszene in breiter Entfaltung auf der Bühne vor sich geht, so daß die eng zusammengedrängte Handlung neben dem Kuriositätenkram der Nebenszenen völlig zurücktritt.

Damit ist bereits die größte Schwäche dieser undramatischen Dramen angedeutet, der Mangel an aller Technik und Ökonomie. Sie sind wirklich „von aller theatralischen Einsicht entblößt", wie Wilh. Schlegel sagt.[1]) Nirgends, mit Ausnahme der Phädra, die in ihrem Gang wohl Euripides' erstem Hippolytos enger folgt, eine einheitlich durchgeführte Handlung, immer werden nur einzelne Situationen, Momente, Fetzen aus dem zusammenhängenden Gewande herausgeschnitten. Es ist kein Zufall, daß neben der Phädra die relativ befriedigendste und erträglichste Tragödie die Troades sind, wo eine griechische Tragödie in Bildern bereits vorlag; eine Szene wie die zwischen Andromacha und Ulysses, den Kampf der Mutterliebe gegen hartherzige Kriegerroheit, konnte Seneca allenfalls gestalten, doch kein ganzes Drama.

Äußerlich freilich sind die Dramen regelmäßiger als die Originale; die Einteilung in 5 Akte ist nach spätgriechischer Theorie mit klassizistischer Strenge durchgeführt; nur der Ödipus enthält ein Chorlied zu viel. Regelmäßig, die Phädra und Octavia ausgenommen, beginnt das Stück mit einem monologischen Prolog, dem alsbald das erste Chorlied folgt. Selten nimmt der Chor am Dialog teil, selten vereint er sich mit den Redenden zum Wechselgesang ἀπὸ σκηνῆς, wie denn auch lyrische Einlagen, Monodien, nicht häufig sind. In der Hauptsache fällt dem Chor die Zwischenaktsmusik in

[1]) s. S. 5, Anm. 2.

den Pausen zu, deren Liedertexte sich oft weit von der Handlung entfernen. Die schon bei Euripides angebahnte Entwicklung, die nach ihm zum bloßen ἐμβόλιμα ᾄδειν führt, hat hier ihr endliches Ziel erreicht.[1])

Einfach ist wie die Handlung der Stücke, von denen nur der Ödipus die im Stoff liegende Analyse mit Peripetie und Anagnorisis bringt, so die szenische Gliederung, die nur wenige, durchschnittlich acht, Szenen aufweist; gering die Personenzahl, deren wenige die Spieler und Gegenspieler umgeben. Eigentliche Monologe finden sich nicht eben oft; am meisten noch in der Medea, die auch den einzigen längeren Konfliktsmonolog nach euripideischem und mehr noch ovidischem Muster enthält (v. 893—977). Viel häufiger als Monologe sind monologische Ansprachen, mit denen sich fast alle Personen einführen. Die Grenze ist freilich nicht immer scharf zu ziehen, da der Redende sich meist erst am Schluß nach längeren Betrachtungen den Anwesenden zuwendet.

Auch sonst überwuchern lange Reflexionen und Deklamationen die dürftige Handlung, von unerträglicher Länge zumal im Herc. Ötäus, wo die bramarbasierenden Verzweiflungsausbrüche des sterbenden Heros kein Ende nehmen wollen. Die Botenberichte sind dagegen im Vergleich zum griechischen Brauch ziemlich beschränkt; längere nur: Troades, Phädra, Ödipus, Thyestes, Herc. Ötäus. Für den verwilderten Geschmack dieser entsittlichten Zeit ist es bezeichnend, daß hier das Gräßliche auf der Bühne dargestellt wird. *Coram populo*, der horazischen Vorschrift zuwider, schlachtet Medea ihre Kinder, tötet Hercules die seinen, erstechen sich Phädra und Iocasta. Darum wird die Komposition jedoch nicht dramatischer; das hier zurückgedrängte epische Element tritt an andern, ungehörigen Stellen um so stärker hervor. Beschreibungen und Schilderungen unterbrechen hemmend die Handlung, rhetorische Schaustücke

[1]) Leo, Die Composition der Chorlieder Senecas: Rhein. Mus. 52, 509 ff. Plautin. Forsch. 194. 196, Anm. 1. 205—209. Vgl. Aristot. Poetik c. 18.

wie Theseus' Erzählung von seiner und Hercules' Höllenfahrt, wie die glänzende Darstellung des Seesturms im Agamemnon, als Gelegenheit zur Entfaltung rednerischen Prunkes ein Erbe der Rhetorenschulen von den augusteischen Dichtern. Ähnlich wird die einsame Stätte, an der Atreus sein furchtbares Opfer verrichtet, an der Creon den toten Ahnherrn beschwört, ausführlich beschrieben.

Den langen Erzählungen und pathetischen Reden stehn die kurzen, schlagenden Wechselreden gegenüber. An sich freilich ist die Stichomythie keineswegs Seneca in besonderem Maße eigentümlich, und man sollte füglich aufhören, diese weit mehr Euripides kennzeichnende Erscheinung bei den Renaissancedramatikern nur auf Senecas Einfluß zurückzuführen. Nicht auf das Was kommt es hier an, sondern auf das Wie. Die Tatsache stichomythischer Bildung ist dem antiken Drama gemein, aber Seneca eigen ist die sentenziöse Formung, die zwei Sätze wie These und Antithese einer Antinomie gegenüberstellt, die genau die gleichen Worte an gleicher Stelle hin und wider werfende Responsion, die epigrammatische Kürze, die die Rede in halbe und viertel Verse, zuletzt nur in einzelne Worte spaltet. Wohl ist auch in Sophokles' kunstvollstem und künstlichstem Drama, im Ödipus Rex, die Responsion gelegentlich streng durchgeführt (v. 549 ff.):

KP. εἴ τοι νομίζεις κτῆμα τὴν αὐθαδίαν
εἶναί τι τοῦ νοῦ χωρίς, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖς. —
OI. εἴ τοι νομίζεις ἄνδρα συγγενῆ κακῶς
δρῶν οὐχ ὑφέξειν τὴν δίκην, οὐκ εὖ φρονεῖς,

einmal auch an markantester Stelle ein Abfluten der Rede bis auf ein einziges herausgestoßenes Wort proportional abgemessen:

OI. ἦ γὰρ δίδωσιν ἥδε σοι; *ΘE.* μάλιστ', ἄναξ.
„ ὡς πρὸς τί χρείας; *ΘE.* ὡς ἀναλώσαιμί νιν.
„ τεκοῦσα τλήμων; *ΘE.* θεσφάτων γ' ὄκνῳ κακῶν.
„ ποίων; *ΘE.* κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος (v. 1173—76).

Nirgends aber führt das zu Lakonismen wie an der berühmten Stelle, Med. 166 ff. mit ihrem *Medea superest:*

Nutr. Rex est timendus. Med. Rex meus fuerat pater.
„ Non metuis arma? Med. Sint licet terra edita.
„ Moriere. Med. Cupio. Nutr. Profuge. Med. Paenituit fugae.
„ Medea — Med. Fiam. Nutr. Mater es. Med. Cui sim, vides.
„ Profugere dubitas? Med. Fugiam, at ulciscar prius.
„ Vindex sequetur. Med. Forsan inveniam moras.

Ähnlich Med. 529, Phäd. 240—45. Dem dunkeln, heraklitischen Orakelstil der Kassandraweissagung ist solche andeutende Kürze noch am angemessensten:

Ag. Festus dies est. Cass. Festus et Troiae fuit.
„ Veneremur aras. Cass. Cecidit ante aras pater.
„ Jovem precemur pariter. Cass. Herceum Jovem?
„ Credis videre te Ilium? Cass. Et Priamum simul.
„ Hic Troia non est. Cass. Ubi Helena est, Troiam puto.
„ Ne metue dominam famula. Cass. Libertas adest.
„ Secura vive. Cass. Mihi mori est securitas.
„ Nullum est periclum tibimet. Cass. At magnum tibi.
„ Victor timere quid potest? Cass. Quod non timet.
(Ag. 791—99.)

Damit komme ich zum Stil, zur Rede, die beim Rededrama besonders eingehende Betrachtung erfordert. Hier entfaltet der echte dichterische Nachfahr Ovids in den *sententiae* und *colores* der Kunstsprache seine ganze rhetorische Schulung. Die epigrammatische Knappheit, die in der Stichomythie hervortritt, ist sein wie Ovids wesentlichstes Merkmal. Auch hierin ist Senecas philosophisch-dramatische Tacitus' historischer Schriftstellerei verwandt. Was für den Prosaiker charakteristisch ist, die Auflösung der Periode in *minutissimae sententiae*, die zum Aphorismenstil führt[1]), überträgt der glänzende Feuilletonist des popularphilosophischen Essays auf seine akademischen Trauerspiele. Wie die Komposition im großen eine rechte Dekomposition ist, die Zertrümmerung der alten Formen, die die Vorgänge in Momente

[1]) Quintilian X, 1, 130; vgl. Norden, Antike Kunstprosa I (Leipzig 1898), 306—314.

zerreißt, so wird hier im einzelnen alles in kurze Sätzchen und Fetzchen zertrennt. Mit wenigen inhaltsreichen Worten wird die tragische Katastrophe berichtet: *nurus Tonantis occidit, natus iacet, nepos supersum*, sagt Hyllus, H. O. 1420. Ebenso H. f. 1160, Tr. 1063, Med. 879, Phäd. 997, Ag. 912. 925. In die kleinsten Kola werden ganze Sätze zerhackt, und oft steckt ein Satz in einem einzigen Wort: Phön. 645.

> ne metue. poenas et quidem solvet graves:
> regnabit. est haec poena. si dubitas, avo
> patrique crede . . .

oder Med. 459:

> quo me remittis? exuli exilium imperas
> nec das. eatur. regius iussit gener:
> nihil recuso. dira supplicia ingere:
> merui . . .

So dringt blitzartig aufleuchtend ein plötzlicher Gedanke oder Entschluß hervor:

> *mihi peius aliquid, quod precer sponso, manet:*
> *vivat.* (Med. 19; auch Med. 26, Phäd. 251.)

Vielsagende Einsilbigkeit antwortet gern auf Fragen, seien es die eigenen im Monolog: *ne mali fiant, times? — nascuntur* (Thy. 313; auch Tr. 743), oder seien es dialogisch die anderer: *Quod sit luendum morte delictum indica. — Quod vivo* (Phäd. 880; ähnlich Med. 882. H. O. 1608). Durch solche lakonischen Schlager wird die Kürze freilich dunkel und unverständlich: *brevis esse laborat, obscurus fit.* Doch der manierierten Sucht zum Rätselaufgeben, zum *αἰνιγματωδῶς λέγειν*, ist jede Gelegenheit, Witz und Scharfsinn zu üben, erwünscht. Mit spielender Spitzfindigkeit müht man sich, verzwickte Verhältnisse hin- und herzerrend zu durchwühlen:

> *per scelera natus, nomen ambiguum suis,*
> *idem sororis natus et patris nepos*

heißt Ägisth (Ag. 984), ähnlich von Ödipus (H. f. 388):

> *mixtumque nomen coniugis, nati, patris.*

Vgl. auch H. O. 426 von Herakles: *hostis est, quotiens socer fieri recusat; si gener non fit, ferit.*

„Trauerspiele voll Salz, voll epigrammatischer Nadeln" sind diese Dramen; man kann sie in dieser Hinsicht am besten mit denen Lessings vergleichen, auch eines Mannes, der mehr Gelehrter als Dichter war. Lessingisch ist auch die Form der Selbstkorrektur, die an das letzte Wort wiederholend anknüpft: *nullum facere iam possum scelus. Possum, miser, praedico* . . . Phön. 48f. (vgl. H. f. 29f.). Mit einer überraschenden, geistreich witzelnden Wendung erfolgt oft ein jäher abrupter Schluß; gern endigt die Periode mit einer unerwarteten Pointe:

ille me abscondet locus — sed et ille novit, H. f. 1340; *in hanc abire coniugum turbam libet; sed et illa fugiet turba tam diras manus*, H. O. 963; *tellus . . . supposita monstri colla terrifici levet — sed vicit ista*, H. f. 82, *lacrimae supererant — has quoque eripui mihi*, Phön. 240; *certi nihil nisi frater hostis*, Thy. 240; *diris, scelestis, breviter ut dicam — meis*, Phön. 297.

Ein unaufhörliches Haschen nach scharfen Spitzen und Witzen, ein blendendes Feuerwerk von grell schillernden Antithesen.

Von den Antithesen stellt die einfachste Art zwei Extreme einander entgegen:

regna ne summa occupet, qui vicit ima, H. f. 65; *caelitum sedes pete, humana temne*, H. f. 89; *stragemque quam nox fecit, ostendet dies*, Öd. 5 (vgl. *damna noctis ostendit dies*, Ag. 578); *fugio Thyestes inferos, superos fugo*, Ag. 4.

Diskretere Wirkung wird erreicht, wenn in einer latenten Antithese die Gegensätze nur angedeutet sind:

et cupiat mori ab inferis reversus, H. f. 116; *cumba populorum capax succubuit uni*, H. f. 775; *fervidos iuvenes anus tenebo*, Phön. 411; *auferre cupiens paelici eripui mihi*, H. O. 967; vgl. auch Phön. 32, Ag. 291.

Die antithetische Form kommt mit kraftvoller Wucht in einer zweigeteilten, zweischneidigen Sentenz zum Ausdruck, der nur die Gleichheit der Hälften zum Alexandriner fehlt:

miserum haut potes me facere, felicem potes, H. f. 1305; *miserum veta perire, felicem iube*, H. f. 513; *laetitia iuvenem, frons decet tristis*

senem, Phäd. 453; *curae leves locuntur, ingentes stupent*, Phäd. 607; *leve est miserias ferre, perferre est grave*, Thy. 307; *habere regnum casus est, virtus dare*, Thy. 529; ferner H. f. 364, Tr. 702, Phäd. 1117.

Gern werden die beiden Sätze parallel gestellt:

si vivo, feci scelera; si morior, tuli, H. f. 1278; *morere, si casta es, viro; si incesta, amori*, Phäd. 1184; *innocens animus mihi, scelesta manus est*, H. O. 964; *dextera sternar tua, sed mente nostra*, H. O. 995; *piae sororis, impiae matris facem*, Med. 779.

Der Parallelismus führt, wie beim letzten Beispiel, zur Wortwiederholung in Satz und Gegensatz:

cuius aspectus timet quidquid timetur, H. f. 727; *mortis dominus pertimuit mori*, H. f. 565; *regna deserui libens, regnum mei retineo*, Phön. 105; *et tanta gessit bella dum bellum parat*, Tr. 233; *praemium incertum petis, certum scelus*, Phön. 632; *petebant tunc meos thalamos proci, qui nunc petuntur*, Med. 218; *non poterat capi, nisi capere vellet*, Thy. 288; *remeatque victo similis, exiguas trahens lacerasque victor classe de tanta rates*, Ag. 412; ähnlich *qui domuit feras, ille ille victor vincitur maeret dolet*, H. O. 753.

Die letzten Beispiele leiten über von der Antithese der Form zu der des Gedankens. Da ist es weniger der Gegensatz des Ortes (wie Oct. 981: *hospitis illic caede litatur numen superum; civis gaudet Roma cruore*) als der der Zeit. Einst und Jetzt, Vergangenheit und Gegenwart werden kontrastierend verglichen:

arx illa pollens opibus . . . nunc pulvis altus, Tr. 478; *ille tot regum parens . . . caret sepulcro*, Tr. 55; *qui scelera terra quique persequitur mari, nunc servit absens*, H. f. 271; *iacet omnibus par, quem parem tellus genuit Tonanti*, H. O. 1543; *tam parvus cinis Herculeus*, H. O. 1758. 1763.

Der Name wird emphatisch hingestellt auch H. f. 274; H. O. 1455. „Damals — jetzt" steht sich entgegen:

haut equidem horrui, cum pace rupta bellicus muros fragor circumsonaret; capta nunc videor mihi, H. f. 415; *modo inter illa, quae putant cuncti aspera, fortis fui laetusque; nunc contra in metus revolvor*, Thy. 417.

Schon diese Fälle zeigen, daß die epigrammatische Kürze Periodenbildung keineswegs ausschließt. Durch

mehrere Verse dehnt sich die feierlich stilisierte Anrede, die nach griechischem Vorgang konventionell beibehalten wird: *o socia nostri sanguinis, casta fide servans torum natosque magnanimi Herculis*, H. f. 309; auch H. O. 569, Tr. 353 (6 Relativa). Noch würdevoller erweitern sich die Anrufungen der Götter, wie denn der Schlaf mit zwölf Beiwörtern benannt wird (H. f. 1065—74), die Beschwörungen und Schwüre, bei denen man sich selten mit einem Gott als Eideszeugen begnügt (H. f. 658, Med. 1, Phäd. 406, 888, H. O. 541 u. a.). Auch poetische Umschreibungen treten ein, indem z. B. statt des ganzen Weltalls die Himmelsgegenden, jede mit einem charakteristischen Epitheton genannt werden:

> Quaeque nascentem videt ora solem, Quaeque ad Hesperias iacet ora metas, Si qua ferventi subiecta cancro, Si qua Parrhasiae glacialis ursae Semper errantes patitur colonos (Phäd. 285). Ebenso H. f. 37. 882. 1139, Med. 681, H. O. 40. 90. 1104. 1521 bis 1524 u. öfter.

Überhaupt wird, was durch die Kürze und Knappheit erspart ist, auf der andern Seite gewonnen für rhetorische Erweiterung und Steigerung, für *amplificatio* und *exaggeratio*. Erweitert wird der Ausdruck zunächst durch die parallele Wiederholung des gleichen Gedankens. Dasselbe wird mit zwei Worten gesagt, als könnte der Dichter nicht davon loskommen, wie das schon von Stilkritikern des Altertums bemerkt worden ist.[1]) So wird der Gedanke „Jeder büßt seine Schuld" dreifach variiert:

> quod quisque fecit, patitur; auctorem scelus
> repetit suoque premitur exemplo nocens, H. f. 735.

Dem gleichen Zwecke dient auch die Verstärkung des einzelnen Wortes, die durch eine meist asyndetische Häu-

[1]) Fronto p. 157 f.: *eandem sententiam milliens alio atque alio amictu indutam referunt. unam eandemque sententiam multimodis faciunt, ventilant, commutant, convertunt;* zitiert von A. Gercke, Seneca-Studien. Fleckeisens Jahrbücher, Suppl. XXII (1896), 146.

fung von Synonymen oder gleichwertigen Worten erreicht wird. Besonders treten dreigliedrige Wendungen auf; die Figur des *τρίκωλον* läßt sich wie in der Kunstprosa [1]), so hier im rhetorischen Drama verfolgen.

I. Wortdreiheiten.

1. Substantiva, wie *pestis*, *exitium*, *lues*, Tr. 892; Beispiele: H. f. 289. 388. 630, Phön. 285. 663, Med. 488. 982, Öd. 78, Ag. 45. 47, Thy. 53. 217, H O. 1295, Oct. 645. 742. 885. Polysyndetisch: Med. 47. 249, Phäd. 851. 1211, Ag. 392a, Thy. 68, H. O. 119. 794, H. f. 624.

2. Adjektiva (Typus: *arcana*, *secreta*, *abdita*, Med. 679): Phön. 264, Med. 45. 217, Phäd. 416, H. O. 261. 297. 1481. 1721. 1741. Polysyndetisch: H. f. 317. 1004, Tr. 449. 909. 981, Med. 255, Phäd. 461, Oct. 631.

3. Verba (Typus: *maeret*, *inlacrimat*, *gemit*, Tr. 615): H. f. 1041, Tr. 574. 630. 653, Med. 445. 507. 965, Phäd. 566, Ag. 944, Thy. 1023, H. O. 247. 753, Polysyndetisch: Med. 381.

II. Satzdreiheiten.

1. mit anaphorischem *non: non tela sunt, non arma, non ignis minax*, H. O. 479; ebenso Phäd. 546, Öd. 258.

2. mit anaphorischem Pronomen, wie *quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga*, H. f. 1138 = H. O. 1797. Beispiele: H. f. 718. 1229. 1319. 1321, Ag. 142. 699, Thy. 1024, H. O. 1361. 1774. 1824.

3. mit anaphorischem *nunc: nunc vidua, nunc expulsa, nunc ferar obruta*, H. O. 757; ebenso Tr. 988.

4. mit anderer Anapher: *sive . . seu . . sive*, H. f. 1269; *sit . . sit . . sit*, Phäd. 567; *post*: H. O. 79; *tot*: H. O. 1241.

5. mit mehrfachem Parallelismus: *pudor impudentem celat, audacem quies, pietas nefandum*, Phäd. 920; *saeculi crimen vagor, odium deorum, iuris exitium sacri*, Öd. 875; *incolumis, auctus gloria, laude inclitus*, Ag. 400a; *pietate claros, pectore fortes, legibus acres*, Oct. 885.

Seltener sind zweigliedrige Verbindungen, die hauptsächlich die Octavia nach griechischer Weise kennzeichnen:

---

[1]) Die Figur des Trikolon verfolgt Norden, Kunstprosa I, 289f.; vorher für Apuleius und Minucius Felix: Greifswalder Proömium, Ostern 1897, 41 ff., 49—53.

vgl. *ἀχλεής*, *ἀνώνυμος*, Hippol. 1028, *ῥίψω*, *μεθήσω σῶμ'*, Hippol. 356 und *impius*, *ingens*, Oct. 363; *ignes*, *ruinae*, v. 832; *forma eminens*, *opibus superba*, v. 199. Sonst nur Med. 449 (*discedo*, *exeo*); Öd. 1053, Med. 989, H. O. 844. — H. O. 1492 (*patriam*, *lares*). — H. O. 1275. 1751, Thy. 194 (*atrox*, *cruentum*).

Dagegen geht man öfter über die Dreiheiten hinaus; so sind stärkere Häufungen von 4, 5, 6 und mehr Worten nicht selten.

Viergliedrige Verbindungen: *avidis cruoris*, *imperi*, *armorum*, *doli*, Phön. 296; ebenso H. f. 269. 379. 382. 1280, Tr. 961. 1056, Phön. 34, Med. 277. 390. 395, Phäd. 923, Öd. 13. 960, Ag. 546. 709, Thy. 176, H. O. 15. 461, Oct. 143. 547.

Häufung von 5 Worten (Typus: *abiere mores*, *ius*, *decus*, *pietas*, *fides*, Ag. 112): H. f. 32. 442, Phön. 237, Med. 20, Phäd. 939, Oct. 176.

Endlich Häufung von 6 und mehr Worten: *cuncta iam amisi bona*, *mentem arma famam coniugem natos manus*, *etiam furorem*, H. f. 1260. Ebenso: Tr. 582, Med. 207, Öd. 652, Ag. 991.

Die Verstärkung und Steigerung, die hierdurch erreicht wird, spricht sich auch in den Übergängen aus, die überall vom Großen zum Größeren und Größten schreiten:

sed vetera querimur — una me dira ac fera . . . H. f. 20; *levia sed nimium queror*, v. 63; *sed quid ruinas urbis eversae gemis? Troia iam vetus est malum*, Tr. 41; *nec satis terrae patent*, H. f. 46; *non satis magno meum ardet furore pectus*, *impleri iuvat maiore monstro*, Thy. 253; *maiora iam me scelera post partus decent*, Med. 50; *maius his*, *maius parat Medea monstrum*, Med. 674; *sed maior alius incubat maestae dolor*, Phäd. 99; ähnlich Med. 690, H. O. 545. 848.

Das führt zur Klimax wie der von Lessing[1]) verteidigten, H. f. 644: *lentum est dabit: dat; hoc quoque est lentum: dabit;* vor allem aber zur Hyperbel. Die Anspannung wird zur Überspannung, zur angeschwellten Athletenverzerrung: *professus grandia turget.* Das griechische Pathos wird hinaufgeschraubt zum römischen *furor*, zum wildwütenden Ausbruch der Leidenschaft oder der Verzweiflung.

[1]) Lachmann-Muncker VI, 191.

Von *ira* und *impetus* getrieben, rufen Senecas Helden im heftigsten, affektierten Affekt Gottes Blitze vom Himmel herab, wünschen ewige Nacht auf die Erde hernieder. (H. f. 1202: *nunc parte ab omni, genitor, iratus tona*; ähnlich Med. 531, Phäd. 671. 954, H. O. 256. 870. 1132. 1308. 1914. — Thy. 1080—94: *aeterna nox permaneat.*) Von unerschütterlichem Trotz beseelt, wiederholen sie das stoische *si fractus illabatur orbis* in unzähligen Variationen (Tr. 558, H. f. 419 u. a.).

Besonders beliebt ist unter den Hyperbeln einmal die Redensart: Kein Strom kann mich rein waschen, nach Soph. Ödip. Rex 1227: *οἶμαι γὰρ οὔτ' ἂν Ἴστρον οὔτε Φᾶσιν ἂν νίψαι καθαρμῷ τήνδε τὴν στέγην.* Beispiele: *quis Tanais aut quis Nilus aut quis . . . Tigris aut Rhenus ferox Tagusve . . . abluere dextram poterit? arctoum licet Maeotis in me gelida transfundat mare et tota Tethys per meas currat manus, haerebit altum facinus*, H. f. 1323—29. Ferner Phäd. 715ff.

Sodann die Figur *ἐξ ἀδυνάτου*, die eher ein Unmögliches möglich sein, ein Wunder wider die Naturgesetze eintreten läßt, als daß ein Unerwünschtes geschehen soll. Sie findet sich schon bei Ovid: *ante retro Simois fluet et sine frondibus Ide Stabit, et auxilium promittet Achaia Troiae, Quam, cessante meo pro vestris pectore rebus, Aiacis stolidi Danais sollertia prosit*, Metam. XIII, 324ff.; vgl. die von M. Haupt dazu angemerkten Parallelstellen. Danach in den Tragödien 8mal:

> ignibus iunges aquas, Et amica ratibus ante promittet vada Incerta Syrtis, ante ab extremo sinu Hesperia Tethys lucidam attollet diem, Et ora dammis blanda praebebunt lupi, Quam victus animum feminae mitem geram (Phäd. 568ff.). Ähnlich H. f. 373, Thy. 476, H. O. 280. 335. 1582, Oct. 86. 222.

Wird in den Hyperbeln Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, so schreiten nicht minder die zahlreichen Bilder und Gleichnisse vom Himmel durch alle Elemente zur Erde. Während die griechischen Tragiker sich mit einem kurz hindeutenden Vergleich, wo nicht mit einer Metapher, be-

gnügen, überschwemmt Seneca seine Dramen in episch-homerischer Art mit ausgeführten Gleichnissen und Parabeln. Homerisch ist auch das Stoffgebiet dieser Bilder, die meist den herkömmlichen Apparat der Epiker verwerten.

Auszuscheiden sind von den 66 Gleichnissen zunächst 10 Qualitätsvergleiche: der Held wird mit Persönlichkeiten der Sage oder Geschichte verglichen. So Nero mit Typhon (Oct. 238), seine Hochzeit mit der des Peleus (v. 706); Hippolytus mit den Helden der Vorzeit (Phäd. 807), mit Phaethon (1090); Medea, Andromacha, Deianira mit einer Mänade (Med. 382. 849 [metaphorisch], Tr. 672, H. O. 701), Phädra mit einer Amazone (v. 399); ähnlich der Lethestrom mit dem Mäander (H. f. 683). — Dazu kommen 2 Quantitätsvergleiche: die Schar der Toten gleicht der Menge im Theater, H. f. 838; ist zahlreicher als Laub, Blumen und Wogen, Öd. 600. —

Von den übrigen 54 eigentlichen Gleichnissen sind die meisten, 20 an Zahl, dem maritimen, nautischen Gebiet entnommen. Das aufgeregte, sturmdurchwühlte Meer liefert die Bilder: H. f. 676, Phäd. 1011. 1028, Med. 408. 411, H. O. 235. 650. 729, Thy. 960, Ag. 65. Ruhe nach dem Sturm: H. f. 1088, H. O. 710, Thy. 577. Für das Schwanken des Gemüts (besonders im Konfliktsmonolog): Med. 940, Ag. 138, Thy. 438, Phäd. 180. Wie ein Fels im Meer: Phäd. 580, Ag. 539. Mit einem Steuermann wird Hippolytus verglichen: Phäd. 1072.

Nur 6mal dagegen dient das Feuer zum Vergleich; für die Glut der Leidenschaft oder der Liebe: H. f. 106, Phäd. 102. 644, Med. 579, Oct. 191. Der junge Sohn ist zu fürchten wie der Funke unter der Asche: Tr. 544.

Vereinzelt sind noch mehr die Gleichnisse, die den schmelzenden Schnee (3mal: Phäd. 381, H. O. 729. 1286), die Winde (3mal: Phäd. 736, Phön. 428, Med. 579, als Bild für die Schnelligkeit) heranziehen. Der Regenbogen (Öd. 315) wird wie Rauch und Wolken (Tr. 392) je einmal verwertet.

Die Schönheit des Helden gleicht dem Mond (Med. 95, Phäd. 743), dem Abendstern (Phäd. 749) und Morgenrot (Med. 95), der untergehenden Sonne (Tr. 1140). Oder den Blumen (Phäd. 764, H. O. 380) in ihrer Vergänglichkeit. Der junge Mann wächst wie der junge Baum (Phäd. 455, Tr. 541), Herakles stürzt wie eine sinkende Esche (H. f. 1046).

Häufiger als die Vergleiche aus dem Pflanzenreich sind die aus dem Tierreich, wiederum nach homerischem Muster. 5mal unter 14 Fällen Vergleich mit dem Löwen: Öd. 919, Thy. 732. Ag. 739, H. O. 1642 (der sterbende Heros ein kranker Löwe), Tr. 794 (der Löwe erfaßt einen Stier). 2mal kommt der Tiger vor: Med. 863,

Thy. 707. Ein junges Raubtier: Tr. 1093, der geopferte Stier: H. O. 798, Ag. fällt wie ein Eber im Netz (v. 892). Der junge Held gleicht dem jungen Stier: Tr. 537. Vogel und Habicht: Öd. 903. Bilder von der Jagd: „Das Wild ist in dem Garn": Thy. 491; wie ein Spürhund: Thy. 497.

Natürlich muß man sich hüten, diese konventionellen, auf epischer Tradition beruhenden Bilder für erlebt zu halten[1]): nicht poetischem Anschauen und Empfinden verdanken sie ihren Ursprung, sondern bloßem Streben nach rhetorischem Aufputz.

Seinen größten Triumph aber feiert der Rhetor der Bühne in Suasorien und Kontroversien, im Plaidoyer der Gerichtsreden. Wohl wird auch bei Euripides die Szene allzu oft zum Tribunal, der τραγικώτατος zum sophistischen Redner, der mehr, als uns gut dünkt, an einem ἀγών, einer ἅμιλλα λόγων seine Freude hat. Doch schärfer und schroffer verfechten im Drama der Römer, des Volkes der Rechtsgelehrten, zwei Parteien ihr *pro* und *contra* mit allen Formeln und Figuren ausgebildeter Dialektik. Mit logischer und juristischer Schulung verstehn sich diese römischen Advokaten auf das *causam tueri:* so Lycus vor Megara (*pauca pro causa loquar nostra*, H. f. 401), Helena vor Andromacha (*causam possum tueri*, Tr. 905), Medea vor Creon und Creon vor Medea (*potest Iason, si tuam causam amoves, suam tueri*, Med. 262; *parte inaudita altera*, v. 199, *causae detur locus*, v. 202). Oft wenden sie die gleiche Technik an, Einwände und Widerlegungen in Frage und Antwort vorzubringen:

> cruento cecidit in bello pater?
> cecidere fratres? arma non servant modum. —
> sed ille regno pro suo, nos improba
> cupidine acti? quaeritur belli exitus,
> non causa. (H. f. 402ff.; ebenso Tr. 909ff.)

[1]) So J. Engel: „Die Spuren Senecas in Shakespeares Dramen" (Preuß. Jahrbücher 112, April 1903: 60–81): „Dem römischen Tragiker gab seine unfreiwillige Reise nach Korsika reichlich Gelegenheit dazu, seine Phantasie mit maritimen Eindrücken zu füllen" (S. 69); das steht auf gleicher Stufe mit Kerkhoffs' Lohenstein-Interpretation (Lohensteins Trauerspiele. Paderborn 1877, S. 16; vgl. Scherer, Kleine Schriften 2, 315).

Oder die Form der *concessio:*

> credamus tamen
> astu doloque tegere nos tantum nefas:
> quid ille rebus lumen infundens suum? —
> sed ut secundus numinum abscondat favor . . .,
> quid poena praesens conscius mentis pavor?
> (Phäd. 152ff., ferner: v. 222ff., 228ff.)

Mit Vorliebe häuft Seneca auch rhetorische Fragen, zumal bei Aufzählungen, die ein wesentliches Kennzeichen seines Stils sind. (Z. B. H. f. 226: *quid stabula memorem*; 386: *quid matres loquar;* Oct. 157: *quis tot referre facinorum formas potest?* H. O. 369: *referam quid alias*). Von den früher besprochenen Häufungen (wie Öd. 652: *Letum Luesque, Mors, Labor, Tabes, Dolor*) ist der Weg zu Anreihungen, bei denen man die einzelnen Posten zu numerieren und zu summieren versucht ist, nicht gar weit. Wo Euripides erzählt, zählt Seneca auf: man vergleiche Eur. Med. 475—87 mit Sen. Med. 466—76. Einzelne Fakta werden bis ins Kleinste katalogisierend hergezählt; seine Chorlieder sind mit ihrer schweren Überfracht mythologischer Gelehrsamkeit oft eine Boioteia von Namen. Der Hang zur minutiösen Genauigkeit fast wissenschaftlicher Beobachtung zeigt sich in den Botenberichten, wo alles analysiert und anatomiert wird, in die Elemente zerlegt, zerfleischt und zerfasert. In anatomischer Sektion werden, mit unverkennbarer Freude an der Grausamkeit, die einzelnen Körperteile aufgezählt: Phäd. 1257 ff., Tr. 1110 ff., H. O. 1220 ff. Soll von der Menge berichtet werden, so dient die Form der *distributio* zur Heraushebung der Einzelnen, zur Spezialisierung (z. B. *hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit*, Tr. 1082).[1]) Die Aufzählung der Höllenstrafen, die hier 9mal nach dem herkömmlichen Kanon wiederkehrt (Phäd. 1230, Med. 743, H. f. 750, Oct. 621, H. O. 942. 1009. 1068, Thy. 6, Ag. 15), gibt der Darstellung das schauerliche Moment, die Aufzäh-

[1]) Auch da hat die Epik vorgearbeitet; vgl. R. Heinze, Virgils epische Technik (Leipzig 1903), 348—50: Spezialisierung.

lung der eignen Taten und Verdienste seinen Helden das Renommistische, Prahlerische. So zählt Medea ihre *beneficia* her (v. 228 ff. 466 ff.), so Herakles seine Werke (H. O. 16. 1235. 1650. 1883; vgl. H. f. 215. 442); so führt Pyrrhus die Feldzüge seines Vaters in langer Reihe vor (Tr. 210 ff.). Die ganze thebanische Königsgeschichte wird aufgerollt, wenn Ödipus dem Kithäron sich nähert (Phön. 12 ff.), und zahlreich sind die Anspielungen, die an die Vorzeit erinnern. Dabei sind nicht nur die offenen Herzählungen der *exempla* (Oct. 882. 929, H. f. 260. 386), sondern auch versteckte Andeutungen zu beachten, so die von Leo (I, 149 ff.) gesammelten und auf die rhetorische Prosa zurückgeführten Fälle, in denen ein *solet*, ein *semper* auf die Vergangenheit weist.

Auch hier geht diese verkünstelte Kunst gern schematisch vor: bei der Aufzählung der *paelices* Juppiters faßt Juno immer ein Verspaar parallel dem andern zusammen (H. f. 6 ff.), wie überhaupt der Parallelismus zu den beliebtesten Klangfiguren gehört. Häufiger als der synonyme (wie Phäd. 613—16; Wortwiederholung an gleicher Stelle — *sensit* — Phäd. 188 f.) steht der antithetische Parallelismus:

in der Stichomythie:

Quemcumque miserum videris, hominem scias.
— Quemcumque fortem videris, miserum neges.

(H. f. 463 f.) Ebenso Med. 504 f. — Im Chorlied:

Quae vinci potuit regia carmine,
haec vinci poterit regia viribus.

(H. f. 590 f.) Vgl. Thy. 613 f., 615 f., H. O. 117 f., 614 f. — Zwei parallele hypothetische Sätze: fata si miseros iuvant, habes salutem; fata si vitam negant, habes sepulchrum (Tr. 510 ff.). Ähnlich H. f. 1243, Med. 140, Phäd. 1184, H. O. 1027.

Wird der Gleichklang nur auf den Anfang ausgedehnt, so entsteht die Anapher, die zumal in den Chorliedern häufiger ist, doch auch sonst in längerer Rede: Ag. 208 ff. bei der Aufzählung der troischen Helden 9 mal anaphorisches *non;* Tr. 771 ff. 7 mal *non* oder *nec*.

Der nur den Schluß zusammenfügende Gleichklang führt zum ὁμοιοτέλευτον, zum Reim. Beispiele:

hinc aves querulae fremunt
ornique ventis lente pereussae tremunt. (Phäd. 508 f.)
o mors amoris una ... o mors pudoris ... (Phäd. 1188 f.)
bella tot gentes gerunt
et versa ab imo regna tot populos premunt. (Phäd. 561 f.)

Ähnlich: *feram — colam*, H. f. 898 f. Wiederholung des letzten Wortes: H. f. 896 f., Thy. 207 f. 515 f.; der letzten Worte: Tr. 1039 f.

Viel häufiger als der Reim ist die Allitteration, der römischen Poesie von Haus aus eigen:

vis victa morbi, H. f. 1052; *vana vates*, Tr. 37; *optanda mors est sine metu mortis mori*, Tr. 869; *Danaos fugaret Hector et ferro et face*, v. 1073; *mirantur ac miserantur*, v. 1148; *secet secura classis*, v. 1166; *vade veloci fuga*, Med. 190; *secreta nudo nemora lustravi pede et evocavi nubibus* . . . v. 753; *vis magna vocem mittit et maior tenet*, Phäd. 603; *memorque matris metue*, v. 170; *verbere ac vinclis anus altrixque prodet . . . vincite ferro. verberum vis extrahat*, v. 882 ff.; *fama vix vero favet*, v. 269; *regum relicto rege*, Ag. 291; *hanc alia retro spatia relegentem ferit et fracta frangit. iam timent terram rates et maria malunt*, Ag. 574 ff.; *tela cur frustra iacis invicta totiens temere regali manu*, Oct. 245; *fateor, . . . fatis atque fortunae*, v. 252; *vis magna mentis*, v. 561; *taurum tergo portasse trucem*, v. 767; *vincet vultus* . . . v. 775.

Endlich fehlt es nicht an witzelnden Wortspielen: H. f. 918 (*manantes manus*); Tr. 301 (*tumide — timide*); v. 335 (*libet — licet*); Med. 174 (*parce minis animosque minue*); Ag. 4 (*fugio — fugo*); v. 175 (*amore captae captus*); Oct. 454 *decet — licet*); v. 671 (*cessit — cessat*). Eine Feinheit steckt in der scheinbaren Wiederholung verborgen; Med. 447: *Fūgimus, Iason, fūgimus — hoc non est novum, mutare sedes.* (Vgl. Leo II, 379.)

Solche rhetorischen Künste und Künsteleien mußten wiederum auf Dramatiker einer Zeit wirken, in der Rhetorik und Poetik nicht immer streng gesonderte Begriffe waren. Das Bestimmende indessen ist nicht das Formale: das konnte

man auch anderswoher und direkter holen, und schwerlich hätt es an sich den entscheidenden Einfluß ausgeübt, wenn nicht der Geist auf etwas verwandtes gestoßen wäre. Gewirkt haben vor allem die einförmig fest ausgeprägten Charaktertypen der römischen Tragödie; daß die sich leichter als die individuellen Gestalten der Griechen auf fremden Boden verpflanzen lassen, dafür sind die weltbeherrschenden Typen des Lustspiels in ihrem Siegeszuge von Menander bis auf Molière und Holberg und darüber hinaus der beste Beweis.

Zwei Strömungen lassen sich von Anfang an unterscheiden, die beide von Senecas Dramatik ihren Ausgang nehmen und oft wieder ineinander fließen. Die macchiavellischen Maximen der römischen Trauerspieltyrannen verbinden sich mit den politischen Theorien des Renaissancerömers Macchiavell, und unter dem Eindruck des absoluten Despotismus italienischer Fürsten, einer Katharina von Medicis, eines Heinrichs VIII., einer Elisabeth von England, der Herrschermacht Wallensteins, belebt sich von neuem das antike Tyrannendrama. Eine sichtbare Kette verbindet in der englischen Literatur die Entwicklung von Buchanans Johannesdrama mit seiner Herodesgestalt über die gewaltige Eroberer darstellenden Dramen der Vorläufer bis hin zu Shakespeares Königshistorien; in Richard III. und Macbeth hat diese Gruppe ihren Höhepunkt gefunden.[1])

Die andere Richtung dagegen betont das zweite Element der Senecatragödie, den stoischen Heldenmut, im Zusammenhang mit dem an Senecas vielgelesenen Moralia genährten philosophischen Stoizismus, den Männer wie Lipsius und Heinsius vermittelten.[2]) Aus der Kombination mit der Darstellung

[1]) Brandl, Gött. Gel. Anz 1891, 720 ff. Dilthey, Archiv IV, 624. VII, 56—59

[2]) Die wichtigsten popularisierenden Schriften waren: Justus Lipsius, de constantia 1582; politica 1583; manuductio ad Stoicam philosophiam 1604; Dan. Heinsius, orationes 1627. Vgl. Dilthey, Archiv VII, 77. — Für die Jesuiten: Norden, Kunstprosa II, 902

christlicher Martyriumsgeschichten entsteht die Märtyrertragödie, zunächst im Drama der Jesuiten, in dessen Latein sich die Ableitung von Seneca noch deutlich kundgibt, sodann in den Märtyrerdramen Vondels, Corneilles, Calderons die vollendende Ausgestaltung.

Beide Entwicklungsreihen sind für die deutsche Literatur von Bedeutung. Durch das Medium des holländischen und des Jesuitendramas, doch so daß direkte Einwirkung Senecas durchaus zu spüren ist, treten beide Richtungen bei dem Schöpfer des deutschen Dramas, Andreas Gryphius, hervor, die erste in seinem Erstlingswerk, die andere in den drei übrigen Tragödien, und gehn von ihm aus in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts in wechselndem Abstand nebeneinander her.

(in den Jesuitenschulen der böhmischen Provinz 1753 Senecas Medea unter Rhetorik, in Freiburg i. d. Schweiz 1628 ebenso die Tragödien). — [Für die philologischen Stoiker der Niederlande vgl. jetzt auch Dilthey, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1904, S. 2—33, besonders 26 ff.]

II. Seneca im deutschen Schuldrama.

Vereinzelt begegnen schon im 15. Jahrhundert Spuren eines gesteigerten Interesses für die Tragödien. Ein vielberühmter Gelehrter des Frühhumanismus, der Nürnberger Mathematiker Johannes Regiomontanus (1436—76), hat sich selbst eine sorgfältige Abschrift des Seneca-Codex angefertigt, die noch hundert Jahre später Fabricius für seine Ausgabe benutzt hat.[1]) Bald darauf, nicht lange nach der italienischen *editio princeps* (Ferrara, um 1484), ist die erste deutsche Ausgabe ans Licht getreten: 1487 ließ Conrad Celtis, der gefeierte Wanderapostel der neuen Bewegung, zwei Tragödien, den Hercules furens und die Coena Thyestis, im Druck erscheinen.[2]) Um die Wende des Jahrhunderts aber veranstaltete der Leipziger Drucker Martin Landsberg aus Würzburg (Martinus Herbipolensis, 1490—1524) die erste Gesamtausgabe für Deutschland: *preclarum ac prope divinum Tra-*

---

[1]) Fabricius in Scriverius' Ausgabe II, 385. — Für die mittelalterliche Renaissance der Ottonen mag hier das Zeugnis Notkers stehen, der die Andria des Terenz übersetzt hat und von Sophokles etwas, aber nichts von dem Tragiker Seneca wußte: *Tragoediae sint luctuosa carmina, also diu sint, diu Sophocles screib apud Grecos, de eversionibus regnorum et urbium, unde sint widerwartig tien comoediis, an dien wir io gihôrên laetum unde iocundum exitum. Uns ist aber unchunt, ube deheine latini tragici fundene werden, sô wir genuoge findên latinos comicos.* (Hattemer, Denkmahle des Mittelalters III, 52 b.)

[2]) Celtis: Goedeke, Grundriß I², 417. Hain, Repertorium bibliographicum, No. 14 673.

goediarum opus nennt sie der Titel.[1]) Auch Jacob Locher erklärte Seneca für den bedeutendsten Tragiker, als er 1520 zu Nürnberg drei Tragödien zu Vorlesungszwecken herausgab; nur eine von den mannigfachen Einzelausgaben, die in diesen Jahrzehnten die Tragödien verbreiteten. Waren die zumeist philologisch unbedeutend, so konnte die nächste deutsche Gesamtausgabe (1529 bei Heinrich Petri in Basel) bereits die Arbeit des Erasmus nutzen, der selbst den Seneca nicht ediert, aber sich mehrfach um den Text bemüht hat. Für die Ascensiana von 1514, für die Aldina von 1517 hat er philologische Anmerkungen beigesteuert und die von ihm verwandten Handschriften dem Herausgeber überlassen.

Dann hat das Senecastudium wie das der Tragiker überhaupt vor allem in der Hauptstadt der Reformation, in Wittenberg, Eingang gefunden, wo noch vor dem Beginn der großen Zeit der Magister Philipp Engelbrecht 1512 die Medea Senecas hatte drucken lassen.[2]) Kurfürst Friedrich dem Weisen widmete 1486 Conrad Celtis seine *ars versificandi* mit dem Kompliment: *Lyricos Tragicosque praeter alios miraris.* Sein sächsischer Landsmann Fabricius mag ihn etwas nach seinem Bilde zeichnen, wenn er ihn als den bürgerlich-behaglichen, patriarchalischen Landesvater schildert[3]); aber immerhin wird dieser auch an dem lite-

---

[1]) Landsberg: Panzer, Annal. typogr. I, 503. Hain 14 663. — Locher: Goedeke I², 431. Creizenach II, 422. — Editio princeps: Panzer I, 398.

[2]) Engelbrecht: Medea, in qua horrenda incantatricis facinora liquidissime ostenduntur. Wittenberg, Joh. Gronenberg. 1512; Panzer XI, 538.

[3]) J. Burckhard, De linguae Latinae in Germania fatis, p. 214. 217: *utriusque Senecae inprimis et Philosophi et Tragici, atque Horatii lectione magnopere semper delectatus* (nach G. Fabricius, Orig. Saxon. VIII, 21). Vgl. Creizenach II, 422 ff. — Gern zitiert man im 16. Jahrhundert Sprüche aus Seneca; so Neocorus, Chronik des Landes Dithmarschen (hsg. Dahlmann, Kiel 1827) I, 551 bei dem Schicksal des tyrannischen Christian von Dänemark: „Seneca in Thyeste“ [215–17].

rarischen Leben seiner Zeit teilnehmende Fürst mit seinem Jahrhundert die Vorliebe für schöne Sprüche, *multa monita et praecepta* geteilt haben, wie er sie in Geschichte und Dichtung fand. Terenz, der Modedichter der Schulen, steht auch hier in der Schätzung voran, daneben hat er an lehrhaften Autoren wie Seneca, dem Tragiker und dem Philosophen, seine besondere Freude, angeregt wohl von dem Manne, der die Seele solcher Bestrebungen in Wittenberg war, von Philipp Melanchthon.

Anders freilich schauten die italienischen Humanisten das literarische Erbe der großen Zeit ihrer Vorfahren an, anders die deutschen Reformatoren die Erzeugnisse einer ihnen innerlich fremden Welt. Überhaupt lassen sich zwei Richtungen in der Auffassung Senecas deutlich und scharf unterscheiden. Die eine schätzt das formale Element, die Schönheit der Rede, erkennt oder will doch erkennen und erneuen die Kultur des klassischen Altertums; die andere sucht den stofflichen Gehalt, die Wahrheit des Gedankens, und sieht in dem heidnischen Theologen eine Art weltlicher Bibel. Die letzte ist in ihrer Grundlage und ihrer Ausgestaltung deutsch, germanisch; die erste eher romanischem Boden entsprossen, und selbst wo sie auf deutsche Erde sich verpflanzt, bleibt sie dem wurzelhaften volkstümlichen Empfinden doch immer fremd. Jene beherrscht das deutsche Jahrhundert der Reformation; diese gibt wie der Renaissance so der hollandisierenden und französierenden Spätrenaissance der nächsten Generationen ihr geistiges Gepräge. Tritt in dem weit aristokratischeren 17. Jahrhundert, das mit der holländischen Philologie eine frische Spätwelle des Neuhumanismus bringt, die literarische Auffassung der Renaissance, wenn auch abgeschwächt, wieder in ihre Rechte, mit ihrem Schönheitskultus, ihrer Heldenverehrung, die nun freilich den leidenden Helden bevorzugt, so hat das demokratische 16. Jahrhundert ihres Geistes keinen Hauch verspürt, weiß nichts von Heroen und Großen, wie es denn selbst in Luther mehr den Gewissensrat und charaktervollen Mann verehrt, als den Helden der Tat oder

gar des Gedankens. Vom Standpunkt einer mannigfach beengten und beschränkten, aber in dieser Beschränkung glücklichen Weltanschauung mustert und meistert es die tragischen Helden, die ihm Verbrecher sind, sieht in dem Dichter nicht den Literaten von Geist und Witz, sondern den mahnenden Bußprediger, bewundert an den Sentenzen nicht die scharfgeschliffene Fassung, sondern geht auf den sittlichen Kern dieser Sprüche.

Selbst der Humanist Melanchthon war von der mittelalterlich theologischen Auffassung Luthers, dem Griechen und Römer eben Heiden blieben, doch nicht ganz frei. Auch ihm war die Philologie doch nur die Magd der Theologie, die Poesie die Dienerin einer bürgerlichen Moral. In zahlreichen Interpretationskollegien hat er die griechischen Tragiker erklärt und ins Lateinische übersetzt, wobei er in den Ankündigungen nie unterläßt, seine Hörer auf den moralischen Nutzen hinzuweisen: *propter rerum gravissimarum exempla et locos communes* empfiehlt er die Hiketiden.[1]) Seine Poetik, wenn man so sagen darf, spricht er auch in den terenzischen Prologen aus, die er bei den Wittenberger Studentenaufführungen voranschickte. Neben Plautus und Terenz erschienen hier 1525 Euripides' Hekabe und Senecas Thyestes; die griechische Tragödie ist eine *tetrica fabula gravissimisque sententiis referta,* die die Wechselfälle des Schicksals vor Augen stellt, die römische eine Warnung vor dem verderblichen Laster des Ehrgeizes:

> proinde spectandum exemplum damus utile:
> nam cernere licebit hac in tragoedia,
> Nil esse peius ambitione, quae omnia
> divina, humana, iusque et fas vertere solet.

---

[1]) Corpus Reformatorum XVIII, 277 (Übersetzung von 18 euripideischen Tragödien, 2 des Sophokles). X, 88. 499. 500 (Senecas Thyest). — Samuel Junius berichtet in der Vorrede seiner Lucretia (1599) einen Ausspruch Melanchthons: utiliorem post sacrorum Bibliorum lectionem esse nullam quam Tragoediarum Aeschyli, Euripidis, Sophoclis et Senecae.

In den gleichen Bahnen schritten dann Melanchthons Schüler fort; Paul Eber, der 1554 Senecas Phädra zu Wittenberg aufführen ließ, und der tüchtige Philologe, dessen Seneca-Ausgabe 1566 alle Vorgänger übertraf, Georg Fabricius aus Chemnitz.

Der Rektor der Meißener Fürstenschule, der noch zu Melanchthons Füßen gesessen hatte, war ein rechtes Kind der Reformationszeit mit ihrer Frömmigkeit und ihrer Demut, ein deutscher Schulmeister mit dem Hang zur beschaulichen Didaktik. In der Abhandlung *De tragoediarum usu*, die er mit der Widmung an die Söhne des Pfalzgrafen bei Rhein voranstellt, betrachtet er die Schaubühne als moralische Anstalt; die Schaubühne, darf man sagen: denn wirklich an Aufführungen in erster Linie denkt dieser Schüler Melanchthons. Aber freilich die Bühne ist ihm nur Kanzel und Katheder im Sonntagsschmuck, und hinter dem *prodesse* tritt das *delectare* zurück. Etwa wie Horaz die Bibel der Alten, den Homer, als Lehrmeister über alle akademischen Philosophieprofessoren stellt, so ist diesem Schulmann das Trauerspiel die wirkungsvollste philosophische Lehre. Von gesundhausbackenen, bürgerlich-philiströsen Nützlichkeitstheorien ausgehend, definiert er den Zweck der Tragödie: *Praeclarum vitae specimen, insignia sapientiae praecepta et varietatis fortunae exempla* soll der Leser daraus schöpfen. Im Hinblick auf ihren sittlichen Zweck bestimmt sich ihr Wesen; die *varietas casuum* betont Fabricius wie Melanchthon als den tragischen Gegenstand. Auf ein bürgerliches Publikum würde eher ein bürgerliches Drama wirken; so fährt dieser Vertreter des städtischen Bürgertums fort: „Was Königen begegnet, kann den gemeinen Mann ebenso treffen. Verbrechen geschehn auch im täglichen Leben, nicht nur in Palästen, und in der Menge kann man Schurken alle Tage sehn.“ Die größte Sünde und die Wurzel alles Übels ist dem Mann der Lutherzeit, die demütig bekennt „Mit unsrer Macht ist nichts getan“, die faustische Überhebung, die Hoffart der dünkelhaften Vernunft: sie hat die Königsfamilien

der Pelopiden ins Unglück gestürzt. So ist für ihn wie für Melanchthon die Tragödie eine Warnung vor dem Ehrgeiz.

Um die ästhetischen Theorien kümmert Fabricius sich nicht viel; der spätere Verfasser einer Scaligers Muster folgenden, wie dessen Werk sieben Bücher umfassenden Poetik[1]) verrät hier noch keine Kenntnis von dem poetischen Lehrbuch der Renaissance. Auch Aristoteles beachtet er nicht, spricht ihm nicht das übliche unverstandene Gerede von Furcht und Mitleid nach, sondern beschreibt nüchtern und klar den Eindruck der Theatralik Senecas, jener Gespenster- und Furienerscheinungen, die Staunen und Schaudern erwecken: *excitantur ipsi ab inferis mortui, excitantur interdum Furiae . . .; quae imago stans in Orchestra et admirationem et horrorem incutit.* Seltsam freilich ist das ästhetische Urteil, das gegenüber der *antiqua illa gravitas* und dem *horror* eines Accius und Pacuvius, von denen man doch noch nichts wußte, die *lenitas* und *elegantia* Senecas rühmt und ihm *facilitatem quandam naturae non inconvenientem et ut mihi videtur popularem* zuschreibt, was kaum verständlich ist. Da ist es schon richtiger, wenn er ihn an Ovid anknüpft und die glanzvolle Sprache der Sentenzen hervorhebt. Mehr indes als der Literarhistoriker hat der Philologe geleistet, dessen Arbeit als die bis dahin bedeutendste Ausgabe auch im Ausland geschätzt ward. Er druckt zuerst nach der Handschrift die Inhaltsangaben des Lactatius, er beschäftigt sich eingehend mit der Metrik und ergänzt die kurze Studie des Hieronymus Avantius über den jambischen Trimeter in einer längeren Abhandlung *de generibus carminum.*

Auf ähnlichem Standpunkt wie Fabricius steht der Heidelberger Drucker Hieronymus Commelinus, der 1589 ein Büchlein *variae lectiones* nach Handschriften der Palatina veröffentlicht hat; auch er sieht in Seneca den Fürstenerzieher, den moralisierenden Schulmeister: *Quis enim*

[1]) Borinski, Die Poetik der Renaissance (Berlin 1886), S. 18 f.

Theologus (τῶν ἔξωθεν dico) viros Principes melius et maiori cum delectatione docet quid fugiendum, quid amplectendum?

Gegenüber dem 16. Jahrhundert hat das 17. zwar eine Übersetzung der Troades gebracht, aber keine selbständige philologisch-grammatische Leistung. Auch wenn man die geringe wissenschaftliche Produktivität Deutschlands in dieser Zeit bedenkt, die philologisch völlig unter holländischer Flagge segelt, beweist das zum mindesten für das 16. Jahrhundert ein mit größerem Eifer gepflegtes Studium Senecas. Das mußte zur praktischen Verwertung auffordern, die Rezeption der Dramen zu nachschaffender Produktion anregen zu einer Zeit, in der die *imitatio* so viel wie die eigne Erfindung galt.

Die erste Entlehnung, die man nachweisen kann, ist seltsamerweise travestierend. In der auch darin aristophanischen Satire humanistischer Lutherfreunde aus der Frühzeit der Reformation, in Pirkheimers „Eccius dedolatus" (1520), beginnt der in den bängsten Krämpfen sich windende Eck sein komisches Trauerspiel höchst feierlich-parodisch mit den Worten:[1]) *o magni Olympi rector et mundi arbiter, iam statue tandem gravibus aerumnis modum* (= H. f. 205 f.). Was kann er in seiner Not auch anders als παρατραγῳδεῖν? Der Gerechte muß stets vom Schicksal viel leiden; so schilt und klagt er mit dem Chor H. f. 524 f. auf Fortunas Ungerechtigkeit (S. 2, 23 f. des Neudrucks). Seine Krankheit peinigt ihn so furchtbar wie der qualvolle Brand den sterbenden Hercules, dessen Klagen er teils wörtlich, teils paraphrasierend parodiert: *Incaluit ardor, urit fibras, felle siccato ardet iecur, in artus pestis et ossa haec diva incidit* (S. 1, 12 ff. ∾ H. O. 1218—28), — *pro, lux acerba, quis intus*

[1]) hsg. Szamatólski, Latein. Literatur-Denkmäler No. 2 (Berlin 1891), S. 1—3. Vgl. Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Dichtung (Halle 1886), 179. — Auch Kleist hat diesen Zug benutzt, Robert Guiskard, 7. Auftr.: „und als die Kaiserin . . ihn fragte, Ob er auch trinken woll'? antwortet' er: ‚die Dardanellen, liebes Kind!' und trank."

scorpius, quis cancer infixus meas urit medullas, distendit? Ardet felle siccato iecur totumque lentus sanguinem avexit vapor (S. 2, 34 ff. = H. O. 1218—20; 1222—23). In seiner Fieberhitze könnt er die Donau, den Rhein, ja den ganzen Ozean austrinken, wie Herakles Donau und Meer erschöpfen möchte. *(O quis Hister, o quis Rhenus meos exstingueret vapores? Quin nec pater Oceanus ipse*, S. 1, 18 ff. = H. O. 1365 ff.). Ein gut Teil der satirischen Absicht liegt in dieser Parodie des fallenden Riesen der Antike verborgen.

Sonst ist Seneca im 16. Jahrhundert in den terenzischen Bibelkomödien schulmeisterlicher Philologen nicht sehr in Geltung, bei den niederländischen Plautinern und Terenzianern, den Gnapheus und Crocus, Macropedius und Schonäus so wenig wie bei den ihnen folgenden deutschen Vertretern des Schuldramas. Auch noch nicht im deutsch-lateinischen Drama der zweiten und dritten Generation, im Kampfdrama des sprachlich an Sophokles geschulten Sophoklesübersetzers Naogeorg wie in den humanistisch-patriotischen Lustspielen des genialen Frischlin.[1])

Nur in wenigen Einzelszenen konnten Situationen der Senecatragödie die Gestaltung beeinflussen. Zu den beliebtesten Gegenständen dieser an Stoffmassen reichen, an Mannigfaltigkeit der Motive armen Zeit gehört die versuchte Verführung und Verleumdung vom Heiligenschein umstrahlter Unschuld und Keuschheit, wie sie die Geschichte vom ägyptischen Joseph und in der Umkehrung die der Susanna darbot. Bei der Verwandtschaft der semitischen Novelle mit

---

[1]) Dav. Fr. Strauß, Nikodemus Frischlin (Frankfurt 1856), S. 100 ff. Es geht nicht an, Frischlins Dido mit A. v. Weilen (Anz[eiger für deutsches Altertum] XIII, 254) als „senecaisierend" zu bezeichnen; der Verfasser sagt ausdrücklich: *Etsi autem eam grandiloquentiam non sumus consecuti, quam Seneca in suis Tragoediis, et quam Buchananus noster, in suo Jephthe: id tamen operae a nobis datum fuit, ut Phrasin Virgilii retineremus et quoad eius fieri posset, nullum aliunde verbum quaereremus* (Dedicatio zur Venus; S. 396 der Opera poetica, III; Argentorati 1604).

der griechischen von Hippolytos waren Berührungen mit der dramatischen Bearbeitung Senecas im lateinischen Drama naheliegend genug.

Für die lateinische Susanna des ältesten deutschen Schuldramatikers, des Augsburgers Sixt Birk (1532), hat bereits Bolte wörtliche Entlehnungen aus Senecas Phädra nachgewiesen.[1]) Die unnatürliche Leidenschaft der lüsternen Greise schildert Birk wie die der Phädra, und die keusche Susanna entgegnet mit dem berühmten, auch Shakespeare bekannten Wort des Hippolytus: *Magne regnator Deus, tam lentus audis scelera, tam lentus vides?* (v. 251 f. = Phäd. 671 f.). Auch im eignen Stil sucht Betulius der gedrängten Kürze des Römers sich anzupassen.

Nicht in gleichem Maße ist Senecas Einfluß in dem frühesten, wirkungsreichsten Josephdrama von Cornelius Crocus (1535) zu spüren, das im wesentlichen Terenz nach Sprache und Metrum folgt. Doch im Anklang an Phädras flehentlich pathetische Bitte *miserere amantis* (v. 671) weiß Potiphars Gemahlin tragische Töne zu finden, wenn sie ruft: *misereat mei te, bis miserandae et amantis et foeminae*, (I, 4). Joseph sucht ihr vergebens ihr verbrecherisches Vorhaben auszureden, wie die Amme der Phädra, deren Worte er benutzt:

> Qui secundis rebus fidunt, ultra quam fas est petunt,
> Nec sese coercent, prima quae omnis est labes mali.
> At tu te cohibe quaeso, animumque obfirma tuum ocyus,
> Atque obnitere malo fortis. alitur et crescit mora (I, 4).

Vgl. Phäd. 204: *quisquis secundis rebus exultat nimis*, 214: *plura quam fas est petunt*, 213: *et se coercent*, 130: *nefanda exturba ocius*, 101: *alitur et crescit malum.*

Ein andermal (IV, 3) beginnt Joseph mit der bekannten Reminiszenz an H. f. 205 f., die man eben auswendig konnte indem er die Trimeter in trochäische Tetrameter transponiert:

---

[1]) Betulius' Susanna, hsg. Bolte, Lat. Lit.-Denkm. 8 (Berlin 1893), S. XIII—XV.

pro summe Deus, autor rectorque omnium et mundi arbiter,
quem tandem gravibus laboribus statues modum meis?

Dagegen kann ich nicht A. v. Weilen beistimmen,[1]) wenn er in Thiebold Garts elsässischem Volksstück (1540) auf Senecas Spuren zu stoßen glaubt; gegenüber Erich Schmidts schlagendem Nachweis der Benutzung Ovids[2]) erscheint mir die Hindeutung auf Seneca nichtig. Wohl aber mag man mit dem Verfasser der Joseph-Monographie[3]) in den Bearbeitungen von Georg Macropedius (1544), dessen Joseph selbst die Parallele mit der Hippolytussage, freilich mehr nach der griechischen Fassung gewendet[4]), bewußt zieht (II, 1), und seinem deutschen Nachahmer Martin Balticus (1556) einige Einwirkung auch des tragischen Musters wahrnehmen.

Deutlicher noch hat dem Ägidius Hunnius bei seinem Joseph (1586) der römische Tragiker vorgeschwebt. Misraia-Phädra fleht Joseph-Hippolytus an: *Te quaeso per Deos, miserere mei, et ad amicam respice nunc tuam* (IV, 2), nach Phäd. 671; der aber erwidert sittsam pedantisch:

mitte obsecro haec. non me sic docuerunt mei
parentes, ut furtiva consuetudine
alienum polluam thorum, et turpissima
libidinis nota vitam aspergam meam,
quam nec Nilus nec totus Oceanus queat
eluere. noli a me sperare hac turpia.

Vgl. Phäd. 715ff. *quis eluet me Tanais . . . non ipse toto magnus Oceano pater tantum expiarit sceleris.*

All das sind indessen nur Einzelheiten, die für das Wesentliche keine Bedeutung haben; selbst die Chorlieder,

---

[1]) A. v. Weilen, Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrhunderts (Wien 1887), S. 58.

[2]) Thiebold Garts Joseph, hsg. E. Schmidt (Straßburg 1880), S. 4—7.

[3]) Weilen, Joseph 79. 80. 88.

[4]) Daniel Jacoby, Georg Macropedius (Progr. Berlin 1886), S. 27. 30.

die der römischen Komödie fremd sind, ahmen horazische Metren und Weisen nach. Es verlohnt sich nicht, um dieser Einzelheiten willen die zahlreichen, wenig untersuchten Dramen des 16. Jahrhunderts, in denen nie das Tragische das bestimmende Element ist, auf gelegentliche Entlehnungen hin zu prüfen; beweist es doch nicht mehr, als daß der Verfasser Seneca eben gekannt und hier und da zu nutzen verstanden hat, wovon das erste kaum des Beweises bedürfte.

Eine Wendung trat erst ein, als man gegen Ende des Jahrhunderts im Hinblick auf moderne Muster des Auslands im Geist und Stile Senecas zu dichten begann. Kein hervorragender Schöpfer ist es, der hier den Anfang macht, kein selbstbewußt kühner Wager und Beginner, sondern ein kleiner, doch von literarischem Ehrgeiz getriebener Mann in gedrückter, unfreier Lebensstellung, der Altdorfer Professor Michael Virdung aus Franken.[1]) Der hatte sich kümmerlich abplagen müssen in seinem armseligen Schulmeisterstande, nur allzu oft ums Brot besorgt, *περὶ τῶν ἀλφίτων sollicitus*, wie er mit scherzendem Wort sich ausdrückt, dessen ernsten Hintergrund noch manche erhaltenen Briefe bezeugen.[2]) So vermocht er sich nicht dauernd die frühere Frische und Freiheit zu wahren, die seine ersten jugendlichen Versuche bekunden. Aber inmitten der plautinisch plagiierenden Dramatiker seiner Zeit sah er doch überlegen herab auf die vielen, „die heute mit den Musen ihr Spiel treiben", auf die Possenkrämer und Nachäffer, wie er sie schilt, auf das eitle Treiben des Poetenpöbels, der mit einigem Handwerksschweiß Virgil die Krone entreißen zu können glaubt. Wohl

---

[1]) Virdung: Bolte, A[llgemeine] D[eutsche] B[iographie] 40, 10. Dort auch Bemerkungen über Virdungs Casuallyrik, seine poetischen Episteln und Epigramme, von denen *Ad mortem de obitu J. Douzae* mit einer 9 Epitheta (davon 8 Komposita) häufenden Anrede des Todes beginnt. Ferner L_5: *Ad musam suam, ut paullum de vehementia carminis gravioris interquiescat.*

[2]) Reifferscheid, Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland I, Brief Nr. 447. 449. 450 (aus dem Jahre 1633).

waren grade in Altdorf in diesen Jahren Wolfgang Waldungs griechisch-römische Tragödien zur Aufführung gekommen; aber das waren bloße Kontaminationen und Kompilationen.[1]) Der Orest von 1593 war aus Senecas Agamemnon, Sophokles' Elektra und Euripides' Orestes zusammengesetzt, zum Ödipus (1596) waren Sophokles' König Ödipus, Senecas und Euripides' Phönissen, sowie Sophokles' Antigone mühsam verklebt: *e diversis transscripta autoribus*, bekennt ehrlich der Titel. Nicht anders als ein viertel Jahrhundert später Opitz, als wieder nach einem Jahrhundert Gottsched durfte Virdung noch 1608 erklären, daß von der wahren Tragödie in Deutschland keine Spur zu finden sei. Nur im Ausland findet er einen oder den andern rühmenswerten Versuch; „von den Lebenden aber hat sich einer (mag er nur fortfahren) mit seines Geistes Flug über das Niveau unserer Zeit geschwungen". Er meint den jungen Dichter des Auriacus, Daniel Heinsius, den er 1602 in einem Brief an Gruter über Seneca und die Griechen preisend erhebt.[2]) Ein anderes ausländisches Redestück, der Julius Cäsar des Franzosen Mark-Antonius Muretus war das Vorbild, dem der 20jährige Jenaer Student zwei kleine Dramen, Saul und Brutus nachdichtete (1595 u. 96).[3])

Der französische Rhetor war kein Dramatiker, überhaupt kein Dichter, nur ein philologischer Virtuose, der in einen fremden Stil sich hineinzufühlen, ihn sich anzueignen vermochte. Als Philologenspiel, als humanistische *imitatio* ist auch nur dies Drama zu verstehen, das nicht bloß seiner Kürze wegen den Namen Tragödie zu Unrecht führt: ein episches Faktum wird dialogisch dargestellt. Der sterbende Heros der römischen Geschichte läßt sich dem sterbenden

[1]) Waldung: Bolte, A. D. B. 40, 724.

[2]) Reifferscheid, Brief Nr. 3.

[3]) Murets Cäsar: vgl. Creizenach II, 432/33; dazu jetzt (nach Abschluß dieses Kapitels erschienen): Gundelfinger, Cäsar in der deutschen Literatur (Berlin 1904), 43—48: Muret; 49—51: Virdung.

Heros der griechischen Sage vergleichen; so führt er die Ermordung Cäsars in Anlehnung an das gewaltsame Ende des Herakles vor. Dem Helden steht eine ängstlich besorgte Gattin zur Seite, deren warnender Traum sich dem der Sabina Poppäa anschließt. Brutus und Cassius, die das Wagnis unternehmen, müssen wie die Rächer und Verbrecher Senecas reden. Calpurnia hat eine Amme neben sich, und Decimus Brutus erinnert den schwankenden Feldherrn an seinen früheren Mut. Damit ist die Personenzahl bereits erschöpft. Einfach ist auch die Gliederung: nur der 2. und 5. Akt enthält 2 oder 3 Szenen, während im übrigen Akt und Auftritt zusammenfällt. Die einzige Neuerung ist der Ersatz des Botenberichts: statt eines *nuntius* treten die Mörder selbst mit der Kunde von der Befreiung auf. Dagegen ist Calpurniens Traum (III. Akt) eine genaue Nachahmung des Traums der Poppäa (Oct. 712 ff.). Das wichtigste aber ist doch, daß Anfang und Ende dem Hercules Ötäus nachgebildet ist: wie Senecas Hercules nach Vollendung seiner Erdentaten, die er renommistisch aufzählt, sich den verdienten Platz im Himmel ertrotzen will, so rühmt sich Cäsar, den Erdkreis unterworfen, das Menschenmögliche geleistet zu haben. Auf Erden ist nicht mehr Raum für den allumfassenden Weltbezwinger, dem feiges Ausruhn kein Leben wäre; so ist der Himmel sein nächstes Ziel: *Caelum petendum est: terra iam vilet mihi.* Ebenso ist die Apotheose des Helden am Schluß der des Herc. Ötäus analog gebaut. Calpurnia, eine andere Alkmene, vernimmt die Todesbotschaft: *eheu quis aures nuntius tetigit meas?* (vgl. Med. 116). Sie fleht die Mörder an, sie doch zugleich mit dem Gemahl umzubringen; die Erde möge sie verschlingen und fortreißen (*dehisce, terra, meque miserandam abripe;* vgl. Tr. 519). Auf ihre Aufforderung stimmt der Chor die Klage um den großen Toten an (*Aetheris alti lugeat orbis*, nach H. f. 1054 f.); da ertönt eine Stimme von oben: „Weint nicht mehr, der Gottessohn lebt, er ist auferstanden und thront zur Rechten des Vaters“:

Quid caelitum me fletis adiunctum choro?
Non luridi me stagna Cocyti tenent,
sed templa caeli . . .: ponite modum luctibus.

Vgl. H. O. 1940: *quid me tenentem*, 1963: *non me gementis stagna Cocyti tenent*, 1969: *proinde planctus pone.* So empfängt die Gattin aus Cäsars Munde die tröstende Gewißheit von seiner Erhöhung *(unde, quaeso, vox ad aures ista pervenit meas?* — vgl. H. O. 1944; *vivis et receptus astris laetus assides Jovi)*, und der Chor schließt horazisch (nach Od. III, 30, 7): *est aliquid tamen quod vitat Libitinam.*

Bleibt somit die Handlung dürftig und unselbständig, so ist meisterhaft die Nachahmung des Stiles gelungen; nur Hugo Grotius hat im Christus patiens ähnliches geleistet. In Phraseologie und Wortwahl ist Muret von Seneca abhängig, doch nirgends hat er ganze Versreihen wörtlich übernommen. Kein Borgen und Stehlen, sondern ein völliges Hineintauchen in die Art des andern, ein Aufgehen in der fremden Individualität. Das zeigt sich schon in der Technik des Aufbaus, die auf lange Monologe und monologische Ansprachen alsbald den Chor am Aktschluß folgen läßt; zur Veranschaulichung diene das Scenar:

I. Caesar.
Chorus.
II. Brutus.
Cassius. Brutus.
Chorus.
III. Calpurnia. Nutrix.
Chorus.
IV. Caesar. Calpurnia. D. Brutus.
Chorus.
V. Brutus et Cassius.
Calpurnia.
Chorus.
Caesar.
Calpurnia.
Chorus.

Das zeigt sich ferner in der Komposition der Chöre, die sich auch im Gedankenkreis Senecas bewegen und gern eine

These, einen tragischen Gemeinplatz erörtern. Führt das erste Chorlied den Satz aus, daß alle Herrschaft der Welt veränderlich ist, so feiert das zweite die Tyrannenmörder, deren Namen am Himmel glänzen; das dritte ist ein Hymnus auf das Fest der Anna Perenna, und das letzte vergleicht Calpurniens Traum mit Kassandras Weissagung. Selbst im Chorlied werden die Beispiele der Vorzeit angeführt; nach einer Herzählung der früheren Revolutionen heißt es (ähnlich wie Oct. 890: *plura referre prohibet praesens exempla dolor*) mit prosaischer Redewendung: *sed opus quid est prisca exempla afferre.* Auch Brutus erinnert sich der *exempla* seiner Vorfahren. Bei solchen Aufzählungen werden poetische Umschreibungen angewandt, auch die übrigen Stilmittel treten hervor, die Gleichnisse (IV. Akt: der schwankende Cäsar ein Schiff im Sturm) und Hyperbeln. Einmal auch parallele Responsion in der Stichomythie (IV. Akt):

> Etiam petenti quod decus laedat meum? —
> Non, sed petenti quod caput servet tuum.

Dem Vorbilde gemäß strebt Muret nach sentenziöser Ausprägung, nach antithetischer Spaltung: *ex femina perdisce quid deceat virum.* An gedrängter Kürze kommt er Seneca gleich und manches witzige Wortspiel hat er ihm nachgebildet. Der gallische Esprit, das feinkultivierte Form- und Stilgefühl des Romanen ist dieser *imitatio* zugute gekommen.

Formal ist der Franzose dem ungewandteren Deutschen überlegen, aber die tiefere Erfassung der Persönlichkeiten und Ideen hat der deutsche Schulmann vor dem französischen Schönredner voraus. Dem war sein Cäsar-Hercules nur das Objekt rhetorischer Kunstübung, ohne daß er Anteil hätte an seinem Wesen und Wollen. Virdung dagegen hat ein inneres Verhältnis zu seinen Helden, nimmt gegen sie Partei und stellt sie als warnende Exempel hin. Auch er vertritt den Standpunkt des bürgerlichen Philisters; die starken Männer, die gegen den Strom schwimmen, da doch die Zeit

erfüllet ist, sind ihm unsympathisch und unverständlich. *Hi fere solent esse exitus eorum, quibus sua virtus aut sapientia plus aequo animos attollunt eaque fiducia res maximas, adversante eorum coeptis Deo, moliuntur.*[1]) Sein Brutus, stofflich eine Fortsetzung von Murets Cäsardrama, soll ein Beispiel der menschlichen Verblendung sein, die eigensinnig vor der neuen Zeit die Augen verschließt; sein Saul ein Bild des gottverlassenen Sünders. Beide Stücke sind überhaupt parallel nach dem gleichen Schema gebaut. Da es Virdung auf ein Charakterbild der Helden ankommt, treten sie durchaus in den Vordergrund, nur von wenigen Interlocutores umgeben; denn so bezeichnet er die Redner dieser Dialoge, bescheidener und selbstgerechter als Muretus, der stolz von Dramatis Personae gesprochen hatte. Dem von bangen Ahnungen erfaßten Saul steht im 2. Akt sein böser Geist Doeg ratend zur Seite, der ihn zur Wahrsagerin führt; so steht neben dem schwankenden Brutus aufrichtend und tröstend sein Genosse Lucilius. Ihm erzählt er von der Vision, die ihm widerfahren ist, Schrecken und Grauen erweckend; *perfudit artus sudor algu*, gesteht der Freund wie Calpurnia bei Muret. Der Parallelismus zwischen Virdungs beiden Stücken geht hier so weit, daß an entsprechender Stelle dieselben Worte wiederkehren. *Omen sinistrum summus avertat Deus* (nach Phäd. 623), sagt Doeg wie Lucilius (Saul II, 25 = Brutus II, 87). Der 3. Akt bringt dann den Höhepunkt: dort Saul bei der Hexe von Endor, hier

[1]) Wie Gundelfinger S. 51 gegenüber diesen ausdrücklichen Worten des Dichters behaupten kann: „Im Gegensatz zu Muret steht Virdungus entschieden auf Seite des Brutus", versteh ich nicht. Schon die Parallele zum Saul lehrt das Richtige; Virdung lebte eben nicht im 18. Jahrhundert. Überhaupt scheint mir seine Auffassung den Dichter zu groß zu sehen, wohl weil er seinen Untergrund, sein Postament zu wenig kennt. Es ist nicht das einzige Mal, daß der Seneca aus zweiter Hand den Nichtkennern des Originals Eindruck macht. Darf man auch Scherers Urteil über Brülow dahin rechnen, den er als Tragiker in seiner Originalität gewiß überschätzt hat?

Antonius und Brutus vor der Entscheidung. Genauer korrespondiert wieder der 4. Akt mit dem Kampf und dem Selbstmord der beiden: der Besiegte tötet sich verzweifelnd nach der verlorenen Schlacht. Das wird auf offener Bühne vorgeführt, während Muret die Ermordung Cäsars hinter die Szene verlegt hatte. Abweichend von Muret ist auch Anfang und Schluß. Durch den Tod des Frevlers ist die alte Ordnung wieder hergestellt; ein versöhnender Abschluß tritt ein, indem der neue Herr großmütig dem Gegner verzeiht. Antonius bewirbt sich um Lucilius' Freundschaft, dessen Treue er bewundert, und David rächt den gefallenen Saul an dessen vorgeblichem Mörder. Ebenso verwendet der Anfang ein Motiv, das Seneca und nicht Muret bieten konnte: er kopiert den römischen Geisterprolog; dem *adsum* Senecas (Ag. 2), einem ἥκω des Euripides (wie Hekabe 1) entspricht Virdungs *adsum* (Alastor) oder *advenio* (Fama). Den Prolog zum Saul spricht Alastor, kein antiker Dämon, sondern ein deutscher Teufel, der Saul auf die Bahn des Verbrechens führt; und nach dem Muster von Senecas Agamemnon ist der zum Brutus gebildet. Steigt dort der Schatten des Thyestes aus dem Grabe hervor, um die grausige Tat zu verkünden, so sagt hier der tote Cäsar den Bürgerkrieg und seinen Ausgang voraus.

Mehr noch ist der Stil von dem Vorbild verschieden, dessen Glätte und Gewandtheit er nicht erreicht. Bei allem Bestreben, Seneca nachzuahmen, schaltet Virdung viel freier mit der Sprache, noch stark unter dem Einfluß der Plautinismen des Bibeldramas; Formen wie *vixe, moriri, maximitas, minimissimus* kommen vor, die der strenge Klassizist Muretus sich nicht gestattet hätte. Anderseits schließt er enger, wenn auch lange nicht in dem Maße wie später Brülow, sich an Senecas Wortlaut an. Sauls Gespräch mit Doeg ist die Umkehrung von Thyestes 204ff.:

Do. Fortuna regum ubique pietatem colat? —
Sa. Regum alma pietas maximum tutamen est. —
Do. Metuisne populum? — Sa. Fama nos laceret Popli.

Vgl. ferner III. Akt: *Umbra, perge detestabilis* = Thy. 23; *Fortuna fortes metuit* = Med. 159; *Animos advoca tuos vetustos* ∾ H. f. 1275. Chor III: *Credat hoc quisquam? Pius ille quondam* ∾ Thy. 546. Zur Darstellung des stoischen Republikaners, der den Tod der Knechtschaft vorzieht, bot Seneca das beste Muster. Wie dessen Helden spricht Brutus mit Aias seinen Grundsatz aus: *aut pulcre vivere aut mori votum est mihi* (II, 2); er variiert das bekannte Horazwort *si fractus illabatur orbis* (II, 1); er ruft in rhetorischer Hyperbel, die Liebe zum Vaterland solle ihm kein Sturm, kein Krieg, kein Schrecken der Feinde entreißen (II, 2):

> non si tremendas Juppiter flammas sonet,
> divellat a me: Spiritu citius queam,
> carere, membris, luce

(∾ Med. 548); und ähnlich Oct. 108–10:

> praestat millies mori, tyranni turgidum quam cernere vultum minantis (II, 1).

Auch umschreibendes „Eher" fehlt nicht: *prius unda flammis, sideralis tartaro Mundus ligabit, foedere adstricto fidem, Regalis olim quam satelles vileam* (II, 2). Ebensowenig die anderen Stilmittel: Gleichnisse von der See (Schiff im Sturm, Brutus III, 1) und aus dem Tierreich (Löwe: Saul I), lange Anreden und Anrufungen, häufige Anaphern. In Frage und Antwort ergeht sich Brutus' prahlhafter Rechenschaftsbericht (IV, 1). Nur die antithetische Kürze ist dem Deutschen nicht so geglückt, aber er kann doch Murets Vers: *si Caesar orbem, Caesarem mulier regit* die Klimax nachbilden: *dominatur Orbi Caesar, ast hic Caesari* (Thrasea I). Mit Muretus gemein hat er auch die Chorlieder, die Horaz und Seneca zum Muster nehmen. Wenn der 1. Chor im Saul die Lehre der Prädestination verkündet: Alles ist von Gott bestimmt, so singt der 2. die Palinodie dazu: Alles Unglück ist selbstverschuldet. Der 3. Chor spricht von warnenden Prodigien, der 4. stimmt in horazischen Worten und Weisen die Totenklage an. Entsprechend ist im Brutus nur der letzte mit der Klage um den Toten. Dagegen stimmt

der 1. zum 3. Chorlied im Saul: düstere Vorzeichen verkünden ein drohendes Unheil, die Sonne verdunkelt sich, die Erde erbebt. Das 2. Lied redet von den Greueln des Bürgerkrieges; dem 3. scheint alle Hoffnung vernichtet.

Die Rolle des Chors, der nach Senecas Muster stets auf die vier ersten Akte beschränkt bleibt (Murets Zwischen- und Schlußchor im 5. Akt ist Nachahmung des Herc. Ötäus), ist wie bei Muret bedeutend im Verhältnis zur Handlung; nirgends zeigt sich die Abhängigkeit von dem französischen Muster so deutlich, als wenn man den Umfang vergleicht. Nur wenig gehn Virdungs *tragoediolae* über die Länge des Cäsardramas hinaus, das nur die Hälfte einer Tragödie Senecas umfaßt. Ich gebe eine Tabelle der Verszahl:

	I.		II.		III.		IV.		V.				
	A.	Ch.	A.	Ch.	A.	Ch.	A.	Ch.	A	Ch.	Akte	Chor	Verszahl
Cäsar	51	46	98	44	66	28	64	40	113	19	392	177	**569**
Saul	85	48	97	41	150	70	89	45	70		491	204	**695**
Brutus	73	46	181	38	71	44	91	55	67		483	183	**666**

Dagegen zeigt Virdungs letztes Drama Thrasea eine auffallende Veränderung in der Ökonomie, wie folgende Zählung veranschaulicht. Akte: 124, 154, 257, 114, 75 Verse, im ganzen 724; Chor: 72, 28, 19, 23, im ganzen nur 142 Verse; Gesamtzahl 866. Die Chöre treten demnach stark zurück; dafür der Versuch, die Handlung mehr herauszuarbeiten, der zu größerer Ausdehnung leitet. Die Entwicklung ist im Kleinen dieselbe wie die im nationalen Drama, die Gryphius zu der breiteren Aufschwellung im Papinian führt; auch der Gegenstand ist der nämliche, die Verherrlichung des stoischen Weisen und Märtyrers. Ob Virdung hier bereits technisch unter dem Einfluß von Daniel Heinsius' Auriacus steht, den er im gleichen Jahr (1602) kennen lernte, läßt sich nicht entscheiden, da Stoff und Motive keinen Anlaß zur Vergleichung bieten. Die größere Länge erklärt sich zum

Teil auch dadurch, daß der 3. Akt ganz aus der Handlung herausfällt: das Kommende wird in symbolischer Darstellung vorgedeutet. Allegorische Gestalten erscheinen; die Virtus vertreibt den falschen Zeugen Egnatius, den Verleumder des Soranus. Aber bald naht die Erinys, die Herrscherin der Welt, mit frohlockendem Ausruf: *exsulto, volito, laetor insanum in modum, furibunda bacchor.* Vergebens fährt Virtus sie mit derbem Schimpfwort an; die Gegnerin kehrt sich nicht an die niedere Magd, die die Herrin freventlich beleidigt. So kommt es zum Kampf zwischen Himmel und Hölle, in dem die Mächte der Finsternis siegen:

> Non tota Ditis aula poenae sufficit;
> nostro furori sufficit solus Nero.

Solche Allegorien erinnern ans Jesuitendrama, mit dem Virdung den Gegenstand gemein hat. Es ist, als ob man mit dem Jahre 1602 aus dem 16. ins 17. Jahrhundert träte: so stark ist der Unterschied zwischen den beiden ersten *tragoediolae* und diesem Märtyrerdrama, wenngleich er schon im Brutus den republikanischen Helden dargestellt hatte, so sehr präludiert dies lateinische schon dem Kunstdrama vom Jahrhundertende mit seinen Tyrannen und Märtyrern.

Nero wird als der Tyrann, der Antichrist schlechthin gezeichnet, ihn führt der 1. Akt in einer Unterredung mit seinem Henkersknecht Cossutianus vor. Auch in der dialogischen Exposition zeigt sich deutlich ein technischer Fortschritt. Die beiden ersten Stücke folgen auch im Aufbau dem Vorbild Murets, und Senecas, wie eine vergleichende Szenenübersicht zeigt:

Saulus.	Brutus.
I. Alastor.	I. Caesar. (Miles.)
Chorus.	Chorus.
II. Saul, Doëgus.	II. Brutus.
Chorus.	Lucilius, Brutus.
	Chorus.
III. Saga, Saul.	III. Antonius, Nuncius.
Samuel, Saul, Saga.	Brutus.
Saul, Servus.	Chorus.
Chorus.	

Saulus.	Brutus.
IV. Jonathan, Nuncius.	IV. Brutus, Strato.
Alastor.	Chorus.
Saulus. Doëgus.	
Fama.	
Chorus.	
V. Nuncius, David.	V. Antonius, Lucilius.

Im Saul bringt der 1. Akt nur den Teufelsprolog, Cäsars Schatten wird in dem parallelen Anfang des Brutus nur von wenigen Worten des Staunens, die ein Soldat ausspricht, unterbrochen. Hier dagegen steht die Technik auf der Höhe des französischen Klassizismus: der Held im Gespräch mit dem Vertrauten. Prahlerisch wie die Tyrannen Senecas rühmt sich Nero seiner Allgewalt: *his orbis humeris insidet pondus leve.* Wie im Drama der späteren Schlesier wird sein Wüten mit dem wilder Bestien, der Löwen, Drachen, Panther und Tiger, verglichen (Chor I). Wie ein reißendes Tier knirscht er mit den Zähnen, wenn er den Feind anfällt; *flecti haud potest mens contumax, frangi potest,* denkt er wie Atreus (II, 1 = Thy. 200). So begeht er ein Verbrechen, *quantum nec undis eluat Nereus suis, deleveritve temporis longinquitas* (II, 2). Dem Antichristen Nero gegenüber bietet Thrasea ein Beispiel von Weisheit und Standhaftigkeit; *viri constantis ac sapientis praebet exemplum,* sagt Virdung in der Vorrede wie Gryphius von seiner Katharina, seinem Papinian. Sein Ideal ist die Ruhe der Seele, die innere Freiheit. Fest und unerschütterlich geht er in den Tod: *tam placida lenta fronte maiestas nitet* (vgl. H. O. 1746), im Sterben leuchtet sein Antlitz wie die untergehende Sonne (II, 1 nach Tr. 1140). Gemeinsam mit der Gattin öffnet er sich die Adern und weiht sein Blut dem Juppiter Befreier.

Doch der stoische Römer spricht im 4. Akt gradezu christliche Anschauungen aus, was Virdung mit Augustins Ausspruch rechtfertigt, alle Philosophen platonischer Richtung könnten mit leichter Veränderung Christen werden. „Denn alle seine Worte stammen, wie jeder Leser sieht, aus Plato, wie denn auch manches bei Seneca, Epiktet, Arrian begegnet,

was aus der heiligen Schrift geschöpft zu sein scheint.“ Wenn aber Thraseas Glaubensbekenntnis endigt (IV, 1):

acor
hic hic malorum condiet dulcedinem[1])
caeleste nectar quod mihi miscet Nero,

so denkt man an Hallmanns Mariamne, die im Angesicht des Todes dem König sagen läßt (V, 508ff.):

Daß er vor Gall' und Gifft uns Martzipan gewehre,
In dem er Stock und Beil uns zum Geschencke schickt,
Das unsre Seele mehr als seine Lieb' erquickt.

Nirgends ist der Übergang vom lateinischen Drama des 16. zum deutschen des 17. Jahrhunderts so deutlich wie hier. Beide gehen von Seneca, von Tacitus, von den moralischen Schriften Senecas und dem Märtyrerdrama der Jesuiten aus und kommen so zu ähnlichen Produkten. Ein historischer Zusammenhang ist kaum anzunehmen; daß etwa Gryphius den Thrasea gelesen haben sollte, ist wenig wahrscheinlich.

Überhaupt hat Virdung wenig gewirkt. Als er 1608 seine gesammelten Gedichte herausgab, verhehlte er nicht, daß seine poetische Ader versiegt sei, aber er hofft doch, manchen angeregt zu haben. Bahnbrechend ist er nun keineswegs geworden. Den Brutus allerdings kennt und benutzt der Cäsardichter Brülow; und gewiß hat auch, wie Bolte annimmt, der Saul, zumal der 3. Akt, den Verfasser des Straßburger Trauerspiels beeinflußt (s. u.). In der Hauptsache aber hat jener Anonymus, selbst wenn ihm Virdungs Drama bekannt gewesen ist, seinen Saul unabhängig auf seine Art gedichtet. Es läßt sich kein größerer Unterschied denken als zwischen dem klassizistischen Rededrama und dem volkstümlichen Bühnenstück, die man anfangs gar für identisch hielt: beide trennt fast der Abstand einer französischen Tragödie von einer Historie Shakespeares. Somit ist es nicht ein Fortgehen in der einmal angebahnten Rich-

[1]) In dem vielfach durch Druckfehler entstellten Text der Ausgabe Noribergae 1608 steht: *condinet dulcidinem* (G_7).

tung, sondern ein Neueinsetzen einer andern Entwicklung, wenn wir nunmehr vom Altdorfer Saul zum Straßburger Saul und Nebukadnezar schreiten, von Virdungs dürftigen Versuchen zur schönsten Blüte des lateinischen Dramas, von Nürnberg-Altdorf, dem Mittelpunkt der Kultur der Reformationszeit, nach Straßburg, der Stätte höchster deutscher Bildung um die Wende des Jahrhunderts.

Auch am Straßburger akademischen Gymnasium hatte man unter Johannes Sturms Rektorat sich zunächst auf Plautus- und Terenz-Aufführungen beschränkt, und nur wenige neuere Komödien traten neben die altrömischen. Das ward anders, als seit 1583 der neue Rektor Melchior Junius die Entfaltung größeren Prunkes und reicherer Ausstattung begünstigte, wie sie moderne Stücke erforderten.[1]) Die völlige Wendung von der Komödie zur Tragödie wurde herbeigeführt durch die Bekanntschaft mit einer berühmten, nach Verdienst gefeierten Tragödie des Auslands, mit Buchanans Jephthes, die von dem Straßburger Jonas Bitner 1569 übersetzt und mehrmals im Original aufgeführt ward.[2]) Buchanan, der in seinem Erstlingsdrama noch durchaus dem Modedichter Seneca gefolgt war, war dann geschmackvoll genug, von Seneca zu Euripides vorzudringen. Er besaß ein Ohr für hellenische Feinheit und Zartheit; *est enim orationis genere leni, et aequabili, et quod Euripidis proprium est, suavi*, sagt der Übersetzer der Alkestis und Medea. Seine Iphis ist eine euripideische Mädchengestalt aus der

---

[1]) A. Jundt, Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg (Straßb. 1881). Joh. Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie (Festschrift des protestant. Gymnas. Straßb. 1888), 307 ff. Ergänzt von Ad. Schmidt, Euphorion 5, 48 ff. Griechische Dramen in deutschen Bearbeitungen von Wolfhart Spangenberg und Isaac Fröreisen, hsg. Dähnhardt (Lit. Verein, 211. 212; Tübingen 1896/97). — Über die Schullektüre s. Bünger, Mathias Bernegger (Straßburg 1893), 280.

[2]) Bitner: Scherer A. D. B. — Buchanan: Creizenach II, 426—32.

Kategorie jener hingebungsvollen, sich aufopfernden, zartgestimmten Jungfrauen, einer aulischen Iphigenie, an die schon der Name erinnern soll, einer Polyxena und Makaria. So hatten die Straßburger vor dem fränkischen Magister von vornherein etwas voraus: Buchanans euripidisierendes Drama war ein besseres Vorbild als Murets frostige Seneca-Rhetorik.

Die Anfänge eigenen Schaffens, die mit dem Jahre 1590 einsetzen, sind freilich noch recht unselbständig; nur sprachlich hat Michael Hospein[1]) etwas von Buchanan gelernt, der im *Equus Troianus* und in der *Dido* eher Frischlins Spuren folgte. Wie dessen sogenannte Tragödien[2]) sind auch Hospeins Stücke nichts als dialogische Paraphrasen von Vergils Epos: *ex libro II. Aeneidos Vergilii confecta* lautet der Titel. Mit geringen Veränderungen und Umstellungen behält er die Worte bei, den Hexameter in den Trimeter umsetzend:

> Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
> (horresco referens) immensis orbibus angues
> incumbunt pelago pariterque ad littora tendunt,
> pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
> sanguineae superant undas, pars cetera pontum
> pone legit sinuatque immensa volumina terga.
> fit sonitus spumante solo . . .

(Aen. II, 203 ff. — vgl. H. III:)

> Repente de Tenedo duo per aequora
> tranquilla serpentes tremendis orbibus
> pelago recumbunt ac pariter ad littora
> tendunt; utrique arrecta volitant pectora
> in fluctibus, iubaeque sanguineae maris.
> superant aquas. Pontum legit pars cetera
> pone, sinuatque immensa terga volumine.
> Sonitus solo spumante fit. Postquam tenent . . .

Hier und da finden sich auch spärliche Reminiscenzen

---

[1]) Hospein: Scherer, Geschichte des Elsaßes[3] (Berlin 1886), 311; Bossert, Schnorrs Archiv XI, 318.

[2]) Strauß, Frischlin S. 100 ff. 573.

an Seneca, an die Troades zumal, die die Gleichheit des Stoffes herbeiführt. Im 1. Akt Kalchas: *Tu magni Olympi rector* ... wie H. f. 205. 517 f. Phrasen wie *oberrat oculos densa caligo meos* oder *animus mihi quod grande praesagit malum.* Im 2. Akt, Polyxene: *noctuque quicquid mentis infestus vigor agitat, id arcanus refert sensus sacer* (vgl. Oct. 740 f.). Priamus nach dem Abzug der Feinde: *iuvat videre nuda Troiae littora* ... = Ag. 435 f. — Das kurze *Donis* Med. 881 wird gemächlich zur Sentenz verbreitert (3. Akt). Priamus auf die Kunde von Laokoons Tod: *Horrore quatior, fata quo properant timens, trepidumque tristi pectus eventu labat* (= Öd. 206 f.) — Chor IV: *Quisquamne regno gaudeat* bis *sic regna fortunae minis praefixa sunt celsissima* ist eine geschickte Umsetzung von Öd. 6—11. Solche Entlehnungen galten ja als erlaubt; *honestum furtum* nannte Sturm dergleichen, und im Grunde war Hospeins Dichtung doch nur ein Schulexerzitium.

Da war es ein bedeutender Fortschritt, wenn 1591 der Schlesier Georg Calaminus, ein früherer Straßburger Lehrer, der inzwischen nach Linz berufen war,[1]) in einer biblischen Tragödie, Helis, nicht nur Buchanan, sondern mehr noch die Griechen selbst zum Muster nahm. Die Nachahmung des Sophokles und Euripides wurde von den Zeitgenossen bewußt empfunden; *sanctius hic Numen spirat, non quale Sophoclis, Euripidisque fuit.* heißt es in einem Lobgedicht. Sie zeigt sich äußerlich schon im Formalen: in der ruhigen, weichen, natürlichen Sprache, die an Buchanans tragischem Stil geschult ist, während von Seneca kaum einige Phrasen darin sind. Sie zeigt sich technisch in den kurzen Wechselreden, deren Bedeutung hier größer als sonst ist: das ist griechischer, speziell euripideischer Einfluß, wie denn in

[1]) Calaminus: Jundt, a. a. O. S. 57/58. Joh. Crüger, Leben und Werke des Georg Cal. (a. a. O. S. 321 ff.). Vordem dürftig Schimmelpfennig, A. D. B. Auch von Scherer ist er gestreift, als Vorgänger Grillparzers im Ottokarstoff: Vorträge und Aufsätze (Berlin 1874), S. 240.

allen hellenisierenden Imitationen die Stichomythie vorherrscht. Das wichtigste Kriterium aber ist die Rolle des Chors. Er nimmt hier durchaus am Dialog teil und kündigt nach einem Liede die neuen Personen des nächsten Aktes an, so daß die Akte unmittelbar zusammenhängende Epeisodien sind wie im griechischen Drama, die gleichwohl gewahrte Akteinteilung mithin überflüssig ist. Griechisch ist es auch, wenn hier, wie nirgends bei Seneca, aber oft bei Euripides, ein Botenbericht von der Schlacht sich findet, zu dem Buchanans Jephthes das direkte Vorbild geliefert hat. Auch der Bote, der am Schluß den Tod der Söhne Elis zu melden hat, trägt euripideische Züge. Überhaupt wüßt ich aus der ganzen deutsch-lateinischen Dramenliteratur, soweit ich sie kenne, mit Ausnahme von Rhodius, der selbst die Dreiteilung der Chöre nachahmt, doch anderseits stilistisch sich Seneca anschließt, keine andere Dichtung, die so ausgesprochen hellenischem Ideale zustrebte; auch nicht Hugo Grotius' Sophompaneas, bei dem der Chor doch römisch bleibt.

Nicht auf gleicher Höhe wie die Form steht der Gehalt des Dramas, wo den Schuldramatiker pädagogische Ziele beschränkten. Die Nachteile der Privaterziehung will er den jungen Gymnasiasten vor Augen führen, und die gegen übergroße väterliche Milde gerichtete Moral wird allzu deutlich ausgesprochen. Wo das Stück als Tragödie ergreifend wirkt, verdankt es dies ausschließlich den hellenischen Mustern. So kann der Schüler des Euripides in der Sehnsucht der Mara ein rührendes Bild der Gattenliebe zeichnen, das an die Alkestis gemahnt, so jammern die jüdischen Weiber: „der Frauen Zustand ist beklagenswert" (IV, 2), und auch die Teichoskopie folgt dem prächtigen Vorbild der Phönissen.

Eine weit schwächere Leistung ist Calaminus' nächstes und letztes Stück, das historische Drama Rudolphottocarus (1594). Nicht ein innerlicher Drang führte ihn hier, sondern ein persönliches Interesse, das er in den Dienst der mächtigsten Dynastie stellte. Der strebsame Mann wollte seine Befähigung zum kaiserlichen Hofhistorikus erweisen, und zur

Verherrlichung des Hauses Habsburg hat er diese *Austriaca tragoedia* geschrieben. So entstand denn freilich kein Drama, sondern eine historische Abhandlung, eine Genealogie, Heraldik und Geschichtschronik in Dialogform. Mit kleinlichem Notizendetail ist sie reichlich überladen; es wimmelt fast in jeder Zeile von Personen- und Ortsnamen, und einmal gibt er gar einen Armeekatalog in Frage und Antwort (III, 3). Die ganze habsburgische, böhmische und österreichische Geschichte ist hier verwertet. Ottokar rühmt sich seiner Abkunft von Libussa und Crocus, und vorwärtsdeutend wird das Glück des Kaiserhauses bis auf die Gegenwart geweissagt; ähnlich wie fast ein Jahrhundert später in Lohensteins und Hallmanns Tragödien. Wie dort weist schon hier eine Menge gelehrter Anmerkungen hinter jeder Szene die ausgiebig benutzten historischen Quellen von Herodot bis auf Krantz und Aventin gewissenhaft nach, wobei er nicht unterläßt, seine Glaubwürdigkeit zu versichern, wenn er einmal den Fundort vergessen hat. Mit gleicher Pedanterie führt er die *testimonia veterum* für Wappenkunde und Diplomatik ins Feld (III, 1). Dabei geht natürlich jede dramatische Konzentration, jede einheitliche Handlung verloren. Im Vordergrunde steht Ottokars Gemahlin Kunigunde, eine ehrgeizige Frau, die den treulosen Rebellen und Eroberer gegen den Musterfürsten Rudolf aufstachelt, bis er im Kampf auf dem Marchfelde sein Ende findet. Sie vergleicht der Dichter mit Deianeira, die den Gemahl durch eigne Schuld ums Leben gebracht, mit Medea, die dem Vater die Söhne, den Söhnen den Vater entrissen hat (V, 5), und bemerkt dazu: *Deianira partim Sophocleam ad Trachinias, Medea vero partim Euripideam in hac Tragoedia imitationem prodit.*

Von solcher Nachahmung merkt man indes hier nicht viel, am meisten noch in formaler Hinsicht. Eröffnet wird das Stück mit einem Proömium, dem griechischen Prolog entsprechend, indem der österreichische Ritter Haslovius mit einem anfangs an H. f. 205 ff. anklingenden Klagemonolog beginnt: *Quem dira tandem sors malis statuet modum,*

o magne Divum rector atque hominum pater? Sonst darf man auch hier nicht an Seneca denken. Eine Amme tritt auf, doch ohne den Beschwichtigungsdienst einer *nutrix* zu verrichten, mehr eine euripideische τροφός. Unglückbedeutende Träume erscheinen der Kunigunde, ein Bote berichtet in griechischer Weise von der Schlacht und König Ottokars Tod, auch der Chor begleitet gräzisierend die Redenden mit seinen Sprüchen. Die formale Nachahmung der griechischen Tragödie ist hier wie im Helis bewußt angestrebt.

Als eine Nachahmung der Griechen, nicht des Römers, wie formal außer dem Stil die Stellung und die freien Rhythmen des Chors innerhalb der Dialoge kundtun (*Chorus mulierum Romanarum* ähnlich den Phönissen, Totenklage wie in der Alkestis, auch hier IV, 2 „Der Frauen Zustand ist beklagenswert"), erweist sich auch die Lucretia, die Calamins schlesischer Landsmann Samuel Junius aus Schwiebus 1599 auf die Straßburger Bühne brachte. Ohne Benutzung etwa von Senecas Phädra wird hier die Liebesbrunst des Sextus Tarquinius, die ihn zu leidenschaftlich trotziger Götterverachtung und Gotteslästerung vor dem Frevel führt, nicht ohne Kraft und Kühnheit mit Lohensteinischer Sinnlichkeit dargestellt, die behandelten Vorgänge aber auch mit Lohensteinischer Gelehrsamkeit umkleidet. Der wollüstige Jüngling zählt analysierend in zwei großen Monologen die einzelnen Reize des lockenden Weibes auf:

(III, 2) O Diva, non humana creta sanguine!
O frons decora, spatiis alta decentibus,
Quam nulla ruga, nulla labes inficit,
Flavae comae, aureis persimiles laminis:
Lunata supercilii umbra in arcum tenditur,
Paucis pilis, nigrisque spacio debito
Discriminata: oculi radiis Hyperionis
Astri micantiores, intuentibus
Fulgore acuto hebetudinem quae inducerent.
His tu me et occidere vivum Lucretia
Et mortuum in vitam potes reducere.

O pulcra nasi, ceu filum, discrimina
Roseas genas aequaliter dimetiens
Quas risu amabiliores exprimunt sinus.
Quos parte utraque mala efformat lactea.
O os decens, roseumque, o labra corallini
Coloris, osculis et morsu aptissuma,
Dentesque parvuli, et digesti in ordinem
Nitore eburneo, aut potius cristallino,
Tum lingua tremula, non sonorem, non sonos,
Sed harmoniam edens, et suavissumum melos.
Aut quid ego menti speciem, aut candorem gulae
Dicam? nihil illo in corpore non laudabile.
Structura corporis exterioris, intimae
Symmetriam mentis docet augustissimam:
Quot Gratiae, quot in ore eius facetiae! —

(IV, 1) Adstare visa coram oculis Lucretia,
Vestita leni ostentans sese tegmine,
Quo nulla non perspicua linea corporis;
Facie alacri, laeto oris intuitu, genis
Ceu lilia splendent mixta purpureis rosis;
Candor gulae nivalis, oculi ceu jubar
Solis micantes, radiis perstringentibus
Risus decens, omnis plenus modestiae
Et suavitatis, amplum pectus, et quasi
Protuberantes mala papillae punica
Latere ex utroque, premi et palpari aptissumae...
Tum propior adstans, vellicare leniter
Digitis eburneis dextram auriculam mihi.

Und im Detail wird zum Besten des Geschichtsunterrichts das Wichtigste von der Gründung Roms bis zur Vertreibung der Könige bei Gelegenheit in Erinnerung gebracht (I, 2 eine römische Siegesallee von Romulus bis zum zweiten Tarquinius). Auch hierin ist Junius wie in der gräzisierenden Form ein Nachfolger des Calaminus geworden.

Wie erklärt sich nun aber diese Richtung zum Griechentum im Drama? Ist Calaminus, der zwar nicht unbegabt, aber doch keine bedeutende dichterische Persönlichkeit war, der erste bahnbrechende Versucher gewesen? Da müssen wir zunächst bedenken, daß man bereits in den 70er und 80er Jahren künstlicheren Experimenten nicht abgeneigt war

Im Anschluß an Scaligers Poetik und Schossers Aristoteleskommentar wirkte der Chemnitzer Balthasar Crusius für die Einheit von Ort und Zeit, die er schon im Titel betonte.[1]) Ein anderer mitteldeutscher Dramatiker, Johann Avianus, gab schon vor Calaminus dem Chor die Rolle des griechischen[2]); ob seine Dramen dem Dichter des Helis bekannt waren, steht dahin.

Mehr als dies war doch der Umstand entscheidend, daß man grade in Straßburg den Geist der Griechen auf die lebendige Bühne des Tages heraufbeschwor, daß hier im Schuldrama so gut wie in der auf tüchtigen humanistischen Grundsätzen beruhenden Schullektüre die römischen Komiker nur eine Vorstufe waren für die griechischen Tragiker, neben denen Seneca völlig zurücktritt. Zu einer Zeit, wo man in einheimischen Stücken noch in dem alten, ausgefahrenen Geleise volkstümlicher Reimverse gemächlich fortschlenderte und längst verbrauchten, lehrhaft trockenen Bibel- oder Legendenstoffen den letzten Saft mühsam auspreßte, nur selten aber aus der weltlichen Historie schöpfte, erstand hier im Original, in lateinischen und dann auch deutschen Übersetzungen die athenische Tragödie auf dem modernen Theater. Nicht nur Euripides und Sophokles wurden aufgeführt, Medea, Hekabe, Alkestis, der Aias und die Trachinierinnen; selbst an Aischylos' Prometheus und Aristophanes' Wolken wagte man sich, während gegenüber diesen vielfach bezeugten Aufführungen nur eine von Senecas Hercules furens verzeichnet ist, von der sich das Textbuch erhalten hat (Juli 1599).[3])

[1]) B. Crusius: Scherer A. D. B. 4, 629. In einem Nachwort zur *Exodus* spricht Crusius über Stil und Metrik sich ähnlich wie Frischlin aus: *Ego etsi stilo gravi utendum videbam, tamen . . . non potui assequi Senecae gravitatem, alioqui ad grandiloquentiam incompositus.*

[2]) Avianus: Scherer A. D. B.

[3]) Goedeke II², 144. Auch hierzu sind als Anhang Zusätze für die Bühne erschienen: *Additiones | ad Senecae tra|goediam, cuius in|scriptio, Hercu|les Furens, | factae, | Evidentioris A|ctionis causa*

So ist es kein Wunder, daß in dem Drama, das den Gipfelpunkt der eigenen Produktion der Straßburger bildet, im Saul von 1606,[1]) das bestimmende tragische Element nicht Seneca, sondern das griechische ist. Freilich darf man in der Gestalt, wie er uns vorliegt, die ursprünglich deutschen Bestandteile nicht unterschätzen, die Massenszenen, die auf das mittelalterliche Schweizer und Elsäßer Volksdrama weisen; und manches könnte der Verfasser auch von den wandernden Schauspielern gelernt haben, die das englische Drama den Deutschen vermittelten. Die schönste Synthese des Antiken und Modernen, die rechte Mischung des Gelehrten und Volkstümlichen gibt dieser Dichtung ihr künstlerisches Gepräge, das Literarhistoriker wie Gervinus[2]) und Scherer[3]) gerühmt haben, ausdrucksvoll zumal in Spangenbergs rührend naiver Übersetzung. Volkstümlich deutsch ist eine Gestalt wie der Goliathtöter David, der kindische Held, der geschildert wird wie der junge Parzival, da er zum Mörder des roten Ritters wird; volkstümlich auch die Komposition, die sich vor Personenmengen, vor Schlachtszenen auf der Bühne nicht scheut, freilich auch im Anfang zu bedenklicher epischer Zerfahrenheit neigt. Das beste aber dankt der Dichter doch den Hellenen. Nur so vermag er, ein Lehrling der Griechen, menschliche Affekte in ihrer natürlichen Mannigfaltigkeit

---

in The|atro Argentinensi expri|mendae. Argentorati | Excudebat Antonius Bertramus Academiae | Typographus. 22 S. (Exemplar in Hannover.) — Eine kleine Übersetzungsprobe von H. f. 689 f. hat Spangenberg gelegentlich als Zitat gegeben:

Daselbst die schwartzen Zweig gemein
Mit jhrem Schatten schrecklich sein,
Am Eybenbaum, der sich außbreit,
Zugleich herüber hangent weit.

(„Anmütiger Weißheit Lustgart", S. 627 der Ausgabe Straßburg 1621.)

[1]) Ausgew. Dichtungen von Wolfhart Spangenberg, hsg. Martin (Straßburg 1887; Elsäß. Lit. Denkm. 4), S. 127—243.

[2]) Geschichte der deutschen Dichtung III[5], 124.

[3]) Geschichte der deutschen Literatur [9], 313.

darzustellen, die Freundschaft und die Gattenliebe (vgl. Alkestis); so kann er im Hinblick auf Herakles, den rasenden und den sterbenden, in Saul einen Faust der Tat gestalten, der trotzig und wild wider Gott streitet, bis er verzagt und melancholisch an sich verzweifelt; mit solcher Kraft, daß wir wohl an Macbeth denken mögen. Auf Sophokles' Aias und Euripides' Herakles ist in erster Linie die treffliche Wahnsinnsszene zurückzuführen, wie denn die Straßburger Ajax-Bearbeitung den Wahnsinnigen unklassisch auf die Bühne gebracht hatte. Daneben lassen sich deutlich Spuren Senecas erkennen. So wird der Ausbruch des Wahnsinns und das Erwachen aus der Tobsucht ähnlich wie im Hercules furens geschildert; vgl. Saul 1590ff.: „Aber schaw, was will werden das?“ . . . mit H. f. 939ff.: *sed quid hoc? medium diem cinxere tenebrae* . . . .; Saul 1631: „Wo bin Ich? Was thu Ich?“ . . . . mit H. f. 1139 *ubi sum?* — Auf Senecas Medea weist der Konfliktsmonolog Sauls IV, 1; besonders v. 2371ff.:

> Kein Außgespant segel fürwar,
> Noch der Ruderknecht stercke zwar,
> Kann das Schiff erhalten zur stund;
> Wanns das Wilde Meer reist zu grund.

Vgl. Med. 940ff., Phäd. 180ff., Thy. 438: *sic concitatam remigio et velo ratem aestus resistens remigio et velo refert.* — v. 2353f.: „Solch grewliche Sünde, wolan, Wird nicht abwäschen der Jordan“; vgl. H. f. 1323. — Vor allem aber ist die berühmte Beschwörungsszene dem 4. Akt der Medea nachgebildet, den man schon 1597 bei der Straßburger Aufführung von Hunnius' Joseph zu einem Einschub benutzt hatte. Wörtlich fast nach Med. 740—43 heißt es dort:

> Vos precor, vulgus silentum, vosque, ferales Deos
> et Chaos caecum, atque opacam Ditis umbrosi domum,
> Tartari ripis ligatos squalidae mortis specus,
> et quicquid sacrorum ubique regnat illic daemonum,
> suppliciis animae remissis, currite ad preces meas.

Damit berühren sich die Verse, Saul 2589ff. 2631ff., die sicher in trochäischen Tetrametern, gedichtet waren. Die Wahrsagerin rühmt ihre Künste, S. 2548ff. wie Medea (v. 757—69), wie die Amme der Deianira (H. O. 452ff.).

Läßt sich auch manches erst entscheiden, wenn das lateinische Original vorliegt, so gewähren für die ungefähre Rekonstruktion die Stücke der gleichzeitigen Straßburger Genossen und Nachahmer einigen Anhalt. Die komischen Szenen, die hier zuerst in shakespearischer Verbindung mit den tragischen auftreten, könnten in ähnlicher Sprache verfaßt sein wie Saurius' Conflagratio Sodomae, in der namentlich die Teufelsszenen manche Analogien bieten. Einmal wird, worauf zuerst A. v. Weilen[1]) hingewiesen hat, ein komisches Motiv aus Hunnius' Joseph verwertet (Saul II, 2 nach Joseph III, 6). (Vgl. aber auch für die Maskierung des Teufels die Verkleidung des Todes in Spangenbergs „Mammons Sold".) Für den tragischen Stil aber hat man in Brülows Nebukadnezar ein vergleichbares Stück, das überdies in vielem vom Saul angeregt, ja abhängig ist. Wie dort hat man auch hier an ein formell wesentlich selbständiges Latein zu denken, das nur einige Zeilen in gleichen Situationen aus Seneca herübernimmt. An manchen Stellen schimmert auch noch deutlich der lateinische Text durch. So vertritt Saul 1695f. das beliebte, oft wiederholte Wortspiel mit den Gegensätzen *fel* und *mel* (z. B. *felle mel circumlitum*, Chariklea III, Schluß).

Michals Beteuerung

> Die Erd mich eh verschlingen solt,
> Eh jch dich nit mehr lieben wolt,

---

[1]) Vierteljahrschr. für Lit. Gesch. I, 480ff. (1888): „Der Verfasser des Straßburger Saul". Dies das einzige Bleibende an dem Aufsatz. Im übrigen ist Weilens Hypothese verfehlt; an ein Theaterdrama zu denken, hätte doch schon der Eingang hindern sollen: David hat „studiret fein" (v. 188); das ist nur für ein Schuldrama angemessen.

v. 2089f., stimmt zu Brülow, (Chariklea II, Epis. 7)[1]):

> Haec mihi prius vel terra dehiscat concava,
> vel ad usque mundi fundum adigat hinc me tonans,
> ego quam tuis generosa caream nuptiis. (S. 40.)

Die Worte des Wahnsinnigen, der sich in Tiergestalten verwandeln will (v. 1563: ich will neben der Herd hiemit Graß essen, 1571: ich will alsbalt an mich nehmen eins Rinds gestalt, 1579: ich will lieber bey Schäfflein sein, 1585: ich will ein Frosch werden viel mehr) kehren nach der biblischen Erzählung in Brülows Nebukadnezar wieder (IV, 5):

> Fingam melos lusciniae adinstar blandulae.
> Sed si canentem fallat auceps retibus?
> Nolo amplius. Serpens in arcus plurimos
> me colligam atque horrenda mittam sibila?
> Sed rusticus in gramine inventum necet?
> Rostro suo vel devorandum quaeritet
> pullis suis ciconia? haud factum hoc placet.

So etwa würde man den Aufbau auf Grund des zunächst bekannten Materials in den Umrissen skizzieren können, wie ich ihn mir auch als das endgültig Wissensmögliche anfangs aufgezeichnet hatte. Allein das zuletzt Bemerkte erweist sich als Irrtum, wenn man die Probe aufs Exempel macht. Der Schluß von der Wirkung auf die Ursache ist immer mißlich und unsicher: so ist das Wahrscheinliche hier nicht das Wahre gewesen, während in vielem andern die versuchte Rekonstruktion das Rechte getroffen hat.

Denn das vermeintlich verlorene Original ist vorhanden für den Sehenden, und der Verfasser gar nicht so unbekannt. Man braucht ihn nur aus seinem lateinischen Grabe zu ziehen: der ursprüngliche Text liegt gedruckt vor in *Theodori Rhodii*

---

[1]) Hier benutzt Brülow Frischlins Dido I, 1:

> Sed mihi prius vel terra dehiscat infima,
> Vel Juppiter adigat me ad umbras fulmine
> Umbras nigras Erebi, profundum in Tartarum,
> Quam te, pudor, laedam aut modum violem tuum.

Germani Dramata sacra. Argentorati, Typis Pauli Ledertz. Bibliop. Anno 1625. (Exemplar in Göttingen: Poet. Dram. I, 3420.)

Über Rhode als Dramatiker später; hier geht uns nur der Sauldichter an. Der den Straßburgern benachbarte und befreundete pfälzische Pastor hatte zunächst 1600 zusammen mit zwei plautinisierenden Komödien eine Tragödie Simson erscheinen lassen, *ad imitationem Senecae*, wie schon der Titel hervorhebt. Sie steht auch zugleich stark unter griechischem Einfluß, den seine beiden Sauldramen bereits im Namen verraten. Hatte Frischlin die Absicht, seiner geplanten Josephtrilogie die Titel Terenzischer Komödien beizulegen,[1]) so sind der *Saulus Rex* und *Saulus Gelbaeus* dem *Oedipus Rex* und *Oedipus Coloneus* parallel gedacht und benannt. Von ihnen kommt das erste Stück, das den König in seinem Glück und in seiner Sünde darstellt, hier nicht in Betracht. Zwischen den beiden hat Rhode einige *addita ad Saulum* eingeschoben, die wie die Zusätze zu den anderen Stücken der Sammlung für eine Bühnenaufführung bestimmt sind. Das beweist beim Saul im besonderen der Prolog, in dem der Verfasser sagt:

> Diesen Stoff (damit das Volk
> Wie der Gelehrte seinen Teil erhält)
> Führ ich euch hier im Doppelschauspiel vor.
> Ihr müßt mit Fug verstehn und mir verzeihn:
> Es ist der Zeit und nicht des Dichters Schuld.
> Die Menge will nicht bloß den Geist erfreun,
> Sie will am Anblick ihre Augen weiden.

Wo aber soll nun das Drama anders aufgeführt sein als im nachbarlichen Straßburg auf dem akademischen Theater? Den Straßburger Scholarchen und Professoren widmet der Alternde noch 1625 seine sämtlichen dramatischen Werke und rühmt von ihrer Bühne: *Omnes tamen hoc mecum uno ore confitentur: si uspiam magno apparatu, felici successu,*

[1]) Die Titel: *Eunuchus, Adelphi, Heautontimorumenus.* Strauß, Frischlin 523. Scherer A. D. B. 8, 101.

Tragoediae ac Comoediae actae fuerunt, eas in amplissimo theatro Argentinensi esse actas. Eine bekannte Straßburger Buchhandlung, dieselbe, in der Spangenbergs deutscher Saul herausgekommen ist, hat den Verlag dieser Gesamtausgabe übernommen.[1]) Straßburger Poeten, die Dramatiker Caspar Brülow und Johann Paul Crusius, preisen in feiernden Gedichten Theodor Rhode als den zweiten Seneca, den Tragiker *κατ' ἐξοχήν*. Die Szenen nun, die er äußerlich schon als minder klassizistisch abgesondert hat, und die in der Tat in ihrem lebendigeren Gesprächston von dem konventionellen Stil der andern sich etwas entfernen, bilden zusammen mit dem zweiten Stück, dem *Saulus Gelbaeus*, mit vielen Veränderungen, aber doch in stellenweise wörtlicher Übereinstimmung Spangenbergs Saul.

Ich muß mich auf Proben beschränken, da ich nicht das ganze Stück abschreiben kann; ein Neudruck, der vielleicht am zweckmäßigsten wäre, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Addita, Sz. 1. David kommt zu Eliab (der allein wird von den Brüdern genannt), der ihm von dem Riesen erzählt: *Immane monstrum, iam quater denos dies Exterret omnes vocis horrendae sono* = Sp. 372:

Es wehret nun jetzt Viertzig Tag,
Daß diß grewliche Monstrum zwar
Vns reitzt, Trotzt vnd Pocht gantz vnd gar.

David: *Quid nostri? an istud perferent taciti malum?* = v. 381. Nach Eliabs Antwort (= 382—93) David: *O militis vecordis ignavam manum!* = 384: „O der Schand! die . . .“

Sz. 2: Goliaths Herausforderung (= 411—42): *Non ludicrum adeo praemium victor feret. Lex illa . . .* = 422: „Hie ist nichts Gringes zu gewinnen: Sondern das sei . . .“ Eliab: *Quidnam videtur de viro hoc, frater, tibi?* = 449. David ist zum Kampf entschlossen,

[1]) Könnte noch ein Zweifel bestehen, so wird ein Hinweis auf die Vorrede zu Spangenbergs deutschem Saul ihn vollends tilgen; dort sagt der Straßburger Paulus Ledertz, „Buchhändler und Burger daselbst“ (S. 129 Martin): „zu welchem dañ ich mit meiner ringförmigkeit inn verlegung deren Exemplarien sowol Lateinisch als Teutsch mit meinem Pfündlin . . . dienen sollen vnd wöllen“.

Eliab verweist ihm das in längerer Rede (= 450—504), doch er läßt sich im Vertrauen auf Gott zum König führen. Eliab: *Deducam ut ego te? Facinus avertat Deus. Abscedo.* (= 514—23).

Sc. 3: David vor Saul: *Bellator igitur nemo comparet, sero Huic qui giganti conferat fortis manum* (= 545 ff.); er bittet, ihn streiten zu lassen (der Kampf mit dem Löwen = 620 ff.). Jonathan: *Divinus istum spiritus juvenem regit* (649 ff.). Saul:

Mihi haeret animus quidque dispiciam, haud scio.
Opilio vilis fortibus praestet viris,
Qui duram in armis transigunt vitam suam?

(= 656—62). David zieht die Rüstung an, aber:

Non moveor armis. quod iubes, fiat tamen.
En, qualis adsto? ferreus videor mihi.
Tentamen armis primulum experiar. quid hoc?
Istis ineptis vestibus nequeo ingredi.

= 678 f., 697—722 (v. 698: Weil Ich bin gantz Eisern vnd Schwer, Der Ich eyn rechter Mensch vor war). — Saul erkennt Gottes Macht:

nil dux in illa laude, nil miles, nihil
roburque et artes, quod sibi adscribant, habent (= 738 ff.).

Sz. 4. Ein *nuntius* berichtet von Davids siegreichem Kampfe. (Die Drohung des Riesen: *cum viro certet puer*, = 750, und Davids Rede, = 776—95.)

Sz. 5. David kehrt als Sieger heim: *Agite, prisco Abrahamo sati, Iuvenes senesque, et matribus mistae nurus, Gaudete ovantes* (= 817 ff.). Jonathan feiert ihn (= 831—42, 897—904) und schließt mit ihm Freundschaft (= 915 ff.): *Omnes amorem hunc mutuum noscant volo*: (= 995: Ich will, daß es seh Jederman, Daß Davids Freund sei Jonathan).

Dann folgt der *Chorus Militum* (= 865—96):

Ite, ite, ferte ad astra — At dena millia uno
Iuvenem pium, canentes. — David peremit ictu.
En mille rex cecidit, — Nobisque gaudium ingens...

Sz. 6. Saul. Jonathan. David. — Saul: Disrumpor ira = 1031: Ich zerspring schier, für Zorn vnd Schmertz. (Raschates.) Er fährt David an: Te patre Isao satum
Compello. quid ais? sicne conspectum in meum
Audes venire? nec malum metuis tibi? = 1675 ff
Da. Nihil timere qui caret culpa, solet. = 1679 ff.
Sa. Scelerate, regna non tibi spondes mea? = 1682 ff.

Da. Cur imputatur hoc mihi tantum scelus,
Qui pro salute promptus occumbam tua? — = 1685f.

Sa. Millia virorum straverit Saulus; decem = 1687ff.
millia Davides? Da. Nil mihi ascribo. Deus
si quid bene egi, praestitit per me tibi. — = 1690ff.

Sa. In ore sermo est dulcior mellis favo,
in corde cum fel et nigrum virus geras.
Sed cur eum castigo, qui cogi potest?
Haec hasta dirum jam tibi exitium feret. = 1695ff.

Jonathan tritt für ihn (= 1701. 1836: *imbuere parce sanguine innocuo manus)*. Längere Anklagerede Sauls (= 1460ff.; 1743: „Ein Schlang tregt Er im Busen recht": *dirum colubrum noster excepit sinus.* 1821f.: *nec esse tuti possumus, dum spiritum vitalis aurae filius Jessae trahet.* Der Kronprinz stellt die Krone in Gottes Hand (1859ff.):

Summi Tonantis nempe sunt regna in manu:
Suo arbitratu qui facit quicquid facit. (= 1863f.)

Saul: der Schäfer hat um der Herrschaft willen seine Heldentat vollbracht (= 1335ff.). Den Sohn nennt er Bastard: *Tu nihil magnum sapis, Genetrice serva cretus et servo patre. Ingenua nam si procreasset te parens, Aut si fuisses patre me vero satus, . . .* = 1805ff: „Dich aber hat gezeugt ein Knecht". Er erläßt ein Verbot, David bei sich aufzunehmen: *Audite cives, veteris Abrami genus . . .* = 1927ff. — Jonathan ist durch des Vaters Drohung erschreckt, doch hält er David die Treue:

Heu, quis parentem dirus incessit furor? . . . = 1897.
Sed non amicum defatigabor meum Monere. = 1911.

Sz. 7. Michala rettet David: *Rerum mearum columen et clarum decus, Mea o voluptas atque deliciae meae, Propera ac parentis effuge infestam manum.* (= 2205ff.) Sie fürchtet sich nicht:

sed nihil miseram moror
Me nominari, perfidam ac turpem abnuo. (= 2223—30.)

Damit enden die bühnenmäßigen *addita*, die demnach den ersten 3 Akten der Bearbeitung entsprechen, und es beginnt *Saulus Gelbaeus* mit einem

I. Prolog der *Desperatio*, der bei Spangenberg an anderer Stelle wiederkehrt, als Rede des „Gewissens" v. 3099ff. (im Druck korrumpiert, s. Martins Vorrede, S. X):

ille, ille Saulus, gentis Hebraeae potens
regnator, olim corde sincero Deum

coluisse visus, maximis virtutibus
probisque factis gloriam peperit sibi:
Post dignitatis prorsus oblitus suae
contaminavit scelere virtutum indolem.
Mandati summi pervicax sprevit Dei. = 3099ff.

Sie prophezeit die Strafe: Mox tristes domos
licebit atque sanguine undantes vias,
cadaverumque cernere ingentem struem;
nec temere adesse Rex sibi exitium timet.

Vgl. 3145ff. das Blut wird auch fliessen hernach,
mit vngestüm, gleich wie ein Bach.
Die Todten Cörper werden doch,
ligen, gleich wie die Berge hoch,
denn allen Hebreern gemein
wird diß ein betrübter Tag sein.

Ein Dialog Jonathans mit dem *Chorus Militum* und einem *speculator*, an den pseudoeuripideischen Rhesos erinnernd, hat im Deutschen nichts Entsprechendes.

II. Akt, 1. Szene dagegen enthält den vielgerühmten Konfliktsmonolog Sauls (= 2339ff.), den ich teilweise wiedergebe:

Remordet animum cura, cor terror quatit:
Defessa membra frangit exanguis metus:
Nec nox quietem nec dies affert mihi . . .

Der Feind steht vor der Tür; doch Gott hat ihn verlassen. Kein Orakel antwortet; soll er sich an die Wahrsager wenden? *Ut facinus istud audeam, et sceptri immemor Meique, summi iussa contemnam Dei?* . . . (die folgenden Verse angelehnt an Sen. Thy. 217f. 249).

Quid te, anime, torques? Cur quod inceptum est semel,
metuis patrare? Nempe pars sceleris mei (= 2344ff.)
bona est peracta. Serus ad frugem bonam
reditus paratur. Nec Deum cogam, mihi (= 2394)
ut obsequatur aucupanti oraculum. (= 2395ff.)
Quamcumque ubique rem suo arbitrio gerit.
Tibi favere nolit: haud recte times
amittere eius gratiam, quam non habes. (= 2407)
Abiecit ipse supplicem regem sibi, (= 2405)
inimica flectens lumina. et quicquid rogem,
veniam precanti durior judex negat.
Non igitur illa de magis me lex tenet: (= 2417)
ut qui relictus numine irato fui, (= 2413)

non dereliqui perfide, oblatum mihi
spernens favorem. Sed quid hoc? rursum metus (= 2443ff.)
obsistit aliquis. Sentio, haud frustra times,
anime. Ominosus poplitum gressus labat,
vocatque retro. Jam ter offendi pede.[1])
Sic, cum procellae turbido caelo ruunt,
ventique certant: Eurus adversus Noto,
Boreaque Zephyrus; pendet ambiguum mare,
nescitque cuinam debeat vento obsequi. (= 2342)
Nihil pericli est: ire vel tandem libet. (= 2446ff.)

Damit geht er ins Haus der Wahrsagerin; es folgt
II, 2: die Beschwörungsszene. Die Hexe *(anus)* meint:

Certe, ut videris, dives atque opulens, nihil
hinc ferre poteris. Femina has aedes habet
egena, pauper, indigens rerum omnium. (= 2461—92.)

Sie leugnet erst ihre Zauberkunst, dann rühmt sie von sich:

Aggressa possum trahere de caelo Deos,
pavidumque mundum quatere magicis artibus . . .
Annosa serpens . . . carmine audito stupet.
Si intendo vocem, luna descendit vaga,
et nocte media clarus effulget dies:
tum vere tepido triste desaevit gelu:
gelidaque rursus vernat in bruma nemus:
Non flante Coro turgidum insurgit mare,
liquidosque fontes aridum praebet solum.

(Nach Sen. H. O. 452ff. Med. 688. 755ff., = Spang. 2548ff.) Sie spricht (in Tetrametern!) die Beschwörungsformel (nach Med. 740ff.):

Vos rogo, turba inferorum, vosque nigrantes Deos,
fronte qui torva minaces imperatis manibus:
te simul chaos profundum et noctis aeternae domum;
quamque fas mihi est precari, pallidam Proserpinam;

---

[1]) Benutzt ist hier außer Sen. Phäd. 594f.: *Magna pars sceleris mei Olim peracta est. Serus est nobis pudor* auch schon der Auriacus des Dan. Heinsius (s. u.): II, 1 die *Inquisitio* (S. 21): *Et ominosus poplitum labat gradus;* IV, 1 der Mörder: *Ter hoc labantem limine offendi pedem.* Auch Virdungs Sauldrama nutzt Rhodius gelegentlich wörtlich aus: V. III *potesse caelum trahere te aggressam deos* vgl. Rh. Saul. Gelb. II, 2: *Aggressa possum trahere de caelo Deos* (u. a. Stellen).

vocibus meis faventes, terra aperta mortuum
huc mihi Samuelem in oras aetheris reducem date.
Quid moramini? per Orcum mando, per Stygem pigram,
cernere huic vati integrum sit fulgidum solis iubar.

(= 2589ff.) Samuels Geist erscheint und verkündet den Tod des Königs; der sinkt ohnmächtig nieder: (2673f.)

Quid me sepulcro conditum in lucem vocas?
Quid inquietas? Facinus indignum est nimis,
Post fata manes ire turbatum meos.
Sa. Ignosce quaeso, si gravis videor tibi.
(2675) Permagnus undiquaque circumstat timor,
Armis feroces huc Philistaei ingruunt.
At, qui solebat regere me dextra sua,
Deus recessit: nilque nec per somnia,
Nec per Prophetas, nec Sacerdotem monet.
Ergo vocari te miser iussi, ut mihi
Ipse indicares, quidnam opus facti foret,
Et dissipares nostra consilio mala.
Umbra. Si te reliquit numinis sancti favor, (2695)
Cur luce cassos temere consilium rogas?
Nempe evenire cuncta iam sentis tibi,
Quae vate me minatus est olim Deus;
A te tuisque qui decus regni auferens,
Pio Davidi et stemmati Jessae dedit. (2701)
. . . Nunc vices hae te manent:
Cum Phoebus axem crastino invadet die,
Ab hoste caesus, victima grata nigrum
Mactabis Orcum: meque cum natis tuis
Illic videbis. Quin tuum Hebraeos quoque
Fusos fugatos crimen exitio dabit . . . (2718—25)
Anus. Quid hoc? quid hoc est? Fulminatus vocibus
(2730) Vatis severi Rex humi subito cadit,
Et ora leto similis infecit color.
Adeste quaeso, frigida exanimum virum
Refovete lympha. pergite, o subitum malum!
Attolle vultus, Rex, tuos: animum advoca.
En, te fideles sustinent famuli manus.

(Stellenweise an Virdungs Saul III, 2 anklingend:

Sam. Quid pocla post lethaea me in lucem evocas?
Quid me inquietas? — . . .
Sa. Recessit a me Jova, nil per somnia,
Nec per Prophetas de futuro praemonens etc.)

II, 3. Ein *servus* sucht ihn aufzurichten (∞ 2738ff.: Abner):

Sa. Omitte vero, nec molestus sis mihi. (2737, 53, 60)
Se. Quaeso erigas te. nam quid abiectus jaces?
contemnere omnes regium est sortis minas. (= 2741ff.)
Sa. Me crastina, eheu, lux dabit leto malo. (= 2880)
Se. Quin ominare melius. — Sa. O fatum grave. (= 2883)

Die Alte bietet ihm Speise an; er verschmäht sie (∞ 2768ff.)

An. Ergo obsecuta, video, sum frustra tibi,
vitam periclo qui meam certo obtuli. (= 2764ff.)
Sa. Si sic necesse est, fiat, ingrediar domum. (= 2804)

Chorlied. — III. Akt. Den verzweifelnden Saul tröstet sein Diener: sin fata cogunt et voluntas caelitum
nos occubare, fortiter ritu virûm
pugnemus: hostis ut ne inultos demetat. —
...Sa. Latere magnus non potest unquam timor.
Se. Si negligis nos, publica admoneat salus. (= 2801ff.)

[III, 2 *(Chorus. Jonathas. Speculator)* ohne Bedeutung.]

IV, 1. Jonathan führt die Truppen zum Kampfe; doch Saul ist verzagt (∞ 2813ff. 2868ff.).

Jon. illos caecus in bellum furor
Exagitat, et cupido dominandi levis:
Nos arva nostra et patriam defendimus. (= 2936ff.)
Sa. Mala saepe causa vicit, ac vincet bonam. (= 2951f.)

IV, 2. Jonathans Ansprache an die Soldaten: *Quid esse dicam, quod parens hosti manum Conferre dubitat praeter ingenium suum?* (= 2969ff.) . . . *Hi sunt Philistae, saepe quos nostrae manus Vicere* (= 2995ff.). Die Soldaten *(„miles")* folgen ihm: *quolibet, tecum rape* (= 3050).

[Lyrischer Abschluß: *Chorus. Cacula*, nur latein.]

V, 1. Die *Desperatio* verkündet noch einmal Sauls Untergang. Das Motiv, doch nicht die Worte, v. 3099ff.

V, 2. Der verzweifelnde König fordert den *armiger* auf, ihn zu töten (∞ 3191ff.), stürzt sich dann selbst ins Schwert (∞ 3231ff.). Der Waffenträger folgt ihm nach.

V, 3. Die Philister finden den Leichnam Sauls:

Philistes: Sic sic decebat. hostium nemo mihi
Inultus abeat. plura quam volui fero.
Regem amovete mortuum et natos simul,
Grato ut Philistas recreent spectaculo.
At vera virtus queis placet: qui me duce

Ivere in hostes, bellica laude inclyti,
Condigna factis praemia accipiant satis.

(= 3249—60.) Eine kurze Klage des Chors (4 Verse) schließt das Stück.

Der Nachweis der Identität zahlreicher Stellen ist damit erbracht. Nun gibt es zwei Möglichkeiten der Erklärung. Rhode könnte den lateinischen Text, der Spangenbergs deutschem Stück zugrunde liegt, gekannt und benutzt haben; dann hätte er eben alle volkstümlichen Elemente ausgeschieden und das Ganze nach seiner antikisierenden Weise gewissermaßen klassifiziert. Aber zugleich drängt sich dann als unabweisbare Folge eine andere Notwendigkeit auf: Rhode müßte den unbekannten Vorgänger stellenweise Wort für Wort ausgeschrieben haben. Solch Verfahren wird man auch in dieser Zeit einem Manne, der kein Abschreiber sein wollte und keiner war, nicht gut zumuten. So bleibt nur die zweite Möglichkeit: Rhodes Drama ist wirklich das gesuchte Original, und Spangenbergs Werk nur seine freie Bearbeitung. Das Problem ist hier das gleiche wie die Kyotfrage für die mhd. Literatur. Wir haben in Rhodius einen Chrestien, an den sich unser Wolfram, Meister Wolfhart Spangenberg, in vielen Partien bis ins einzelne genau anlehnt. Sollen wir nun für die mannigfachen Erweiterungen und Verbreiterungen, die der Geschmack des Publikums verlangte, noch nach einem mystischen X, einem Kyot suchen, der im Grunde genommen hier gar nicht erfordert wird? Man braucht doch nur an die Übersetzungstechnik Spangenbergs zu denken, wie er sie bei den griechischen Tragödien, bei der Alkestis und Hekuba und vor allem beim Ajax bewährt hat: alles wird da modernisiert und germanisiert, verdeutscht und verdeutlicht. Was er dort, wo die lateinische Übersetzung eines griechischen Dramas vorlag, leistet, wendet er hier auf das gräzisierende Werk eines Neulateiners an. Ist demnach Rhodius als der ursprüngliche Verfasser erwiesen und sein Drama der verloren geglaubte Ursaul, so tritt das Verdienst Spangenbergs um so deutlicher hervor;

mit gutem Recht, wie man jetzt erst erkennt, ist dies Drama unter seine „Ausgewählten Dichtungen“ aufgenommen. Wolfhart Spangenberg ist trotz Rhode der Dichter des Saul, so gut wie Wolfram von Eschenbach trotz Chrestien der Dichter des Parzival ist. Er hat zu dem kahlen Text des starrsten Klassizisten die volkstümliche Melodie geschaffen, er hat der toten Mumie erst Leben eingehaucht, hat das äußerlich künstliche, kältende Werk warm und gemütvoll verinnerlicht. Seiner Bearbeitung gehört fast alles, was wir an der Dichtung bewundern, nicht nur der treffliche sprachliche Ausdruck und die humoristischen Zutaten; auch manches Motiv, vor allem den Wahnsinn hat der meisterliche Nachdichter erst neu eingeführt. Sein Verhältnis zur Vorlage mag folgende Vergleichung zeigen, die vom deutschen Text ausgehend sein Eigentum ausschaltet und vom Gegebenen trennt:[1])

Sp. I, 1 und I, 2: Zusatz (aufgenommen: Rhodes Sz. 1: *nemo jam dicto audiens . . . gaudet exequi munus suum*).

Sp. I, 3: von v. 370 frei nach Rh. Sz. 1.

Sp. I, 4: frei nach Rh. Sz. 2—5; der Botenbericht in Handlung umgesetzt, die langen Reden in kurze aufgelöst (die handlungsarme, auf wenige Personen beschränkte Rhetorik widerstrebt ja überhaupt dem volkstümlichen deutschen Theater des 16. Jahrhunderts; im 17. wenden dann dasselbe Verfahren, Reden zu spalten und zu verteilen, Aktionen vorzuführen statt epischer Berichte, Bearbeiter wie Heidenreich und Kormart auf Vondels Formklassizismus an).

Sp. II, 1: nach Rh. Sz. 5. — Sp. II, 2: Zusatz, nur v. 1031 = Rh. Sz. 6.

Sp. II, 3: Zusatz mit Benutzung von Rh. Sz. 6 (v. 1326ff. 1457ff.)

Sp. II, 4: selbständig. Das mag befremden, wird aber verständlich, wenn man sich nach Verwandtem umschaut. Für solche Wahnsinnsszenen hat Spangenberg Talent und Neigung. Der

[1]) Möglich, ja wahrscheinlich sind Änderungen der literarischen Gesamtausgabe von 1625 gegen das verlorene Bühnen-Textbuch von 1606, so daß vielleicht hier und da zuviel auf Spangenbergs Rechnung gesetzt wird. Daß der Verfasser in der deutschen Bearbeitung nicht genannt wird, ist auch bei Spangenbergs Simson der Fall; ist es wirklich der des Wunst oder der Rhodes?

Ajax bietet ein Analogon in den Monologen II, 2 und II, 4, die der lateinischen Vorlage fremd sind und die man dem „Spießbürger" Sp. ohne sichere Kenntnis nicht zutrauen würde[1]); man vergleiche Aj. 2278ff. 2294ff. Argum. 185 ff. mit Saul, Argum. 185ff. (Englischer Einfluß? vgl. Richter Poleh in Gryphs Karl Stuart V; doch letzte Wurzel: Senecas H. f., IV. und V. Akt.)[2])

Sp. III, 1: nach Rh. Sz. 6. — Sp. III, 2: Zusatz, nur 1927ff. benutzt Rh. Sz. 6.

Dann Erweiterung (sehr frei) von Rh. Sz. 7. — Sp. III, 3: Zusatz.

Sp. IV, 1: nach Rh. II, 1. — Sp. IV, 2: nach Rh. II, 2. — Sp. IV, 3 nach Rh. II, 3 und 4, III, 1.

Sp. V, 1: nach Rh. IV, 1. — Sp. V, 2 nach Rh. IV, 2 (ziemlich eng).

Sp. V, 3: benutzt in freier Erweiterung Rh. V, 2.

Sp. V, 4: Motiv von Rh. V, 1; mit wörtlicher Verwertung von Rh. I, 1 (v. 3099–3150).

Sp. V, 5: Zusatz (Schlachtszene). — Sp. V, 6 nach Rh. V, 2 und 3.[3])

An den Stellen also, an denen Brülow sich mit der deutschen Sauldichtung berührt, ist er Spangenberg und nicht dem Lateiner gefolgt.

---

[1]) Der Bedeutung Spangenbergs wird Scherer mit diesem Ausdruck nicht gerecht (Gesch. d. Elsaßes[3] 321), der ihn freilich noch nicht als Neudichter des Saul kannte. Richtiger urteilt Gervinus, wenn er ihn gewissermaßen als Vorläufer des Andreas Gryphius faßt (III[5], 125).

[2]) Es ist noch nicht bemerkt, daß die Darstellung des Waffenstreites im Straßburger Ajax (II, 1) sich ziemlich genau an das ovidische *armorum iudicium*, Metamorph. XIII, 5—380 anlehnt: Rede des Ajax, Spangenberg 1247—1344 nach Ovid 5—122; des Ulysses, Sp. 1345—1522 nach Ov. 128—380. Schon die lateinische Vorlage vom Juli 1587, wie ich aus der Anmerkung zu v. 1495 sehe: *taurorum septem tergora* vgl. Ov. Met. XIII, 347: *taurorum tergora septem.* Dähnhardt verweist I, 24 nur auf Gerichtsszenen in Schweizer Dramen, wie Sixt Birks Susanna. Ein interessantes Analogon aber bietet Hoofts Achilles und Polyxena, wo am Schluß der Waffenstreit gleichfalls nach Ovid angefügt wird (wenige Jahre vorher verfaßt; gleiche Produkte aus gleichen Faktoren!).

[3]) Man beachte die starke Wirkung, die Spangenberg hier durch das schweigsame Verharren Sauls in der Ohnmacht und Verzweiflung erreicht gegenüber den Ermunterungen der Umgebung (v. 2737—2968); im lateinischen Text alles viel abgezirkelter.

Denn der begabteste Schuldramatiker, der früh aus seiner pommerschen Heimat dem deutschen Süden zustrebend das Straßburger Drama zu solcher Höhe führte, daß Scherer, sein Wiederentdecker, ihn über Shakespeares Vorgänger stellen wollte, der kaiserliche Poet Caspar Brülow war nichts weniger als ein starrer Klassizist[1]); schon die Länge und Vielgestaltigkeit seiner episodenreich aufgeschwellten Stücke trennt ihn von der antiken Einfachheit. Wohl schaut auch er dankbar lernend zu den Hellenen empor; er kennt Aristoteles' Poetik und weiß, daß das Drama sich nicht wie eine Landkarte ausdehnen darf. Aber eigentümlich genug ist dies *s'accommoder avec Aristote*, wenn in der Chariklea die am gleichen Orte vorgehenden Szenen äußerlich durch den Druck von den als Episodien bezeichneten örtlich wechselnden abgesondert werden, so daß von den 40 Szenen nur 7 die auf einen Ort beschränkte Handlung bilden (die erste Szene des 1., die letzte des 2., 3. und 4. Aktes und der ganze 5. Akt). In Wahrheit wird so die Handlung im ganzen episch zerfließend, während im einzelnen dramatische Effekte keineswegs fehlen; mit seiner von Scherer zur Genüge charakterisierten Technik, die kein Drama, wohl aber dramatische Szenen zu gestalten vermag, seiner bunten, lockern, lebhaften Szenenfolge ist er der Fortsetzer der Traditionen Spangenbergs und Frischlins geworden.

Dazu führte ihn die Rücksicht auf das moderne Publikum: *ut ad nostri theatri me accommodarem spectatores, qui nihil fere amplius nude referri et narrari, sed exhiberi volunt omnia.* Vielleicht geschah es wider die eigene

[1]) Brülow: Scherer, Gesch. d. Elsaßes[3], 312—16. A. D. B. Biographisches: Jancke, Progr. Pyritz 1880. Die Chariklea wurde noch 1644 in Brülows Heimat zur Jubelfeier des Stettiner Akadem. Gymnasiums aufgeführt, s. M. Wehrmann, Geschichte des Marienstifts-Gymnasiums (Stettin 1894), 72. Gundelfinger hat (S. 56—58) Scherers bewundernde Kritik auf das rechte Maß zurückgeführt; er drückt vielleicht den „Schulmann" wieder zu sehr, was freilich grade beim Cäsar verständlich ist und nicht der Abneigung gegen Stoffkunst zu entspringen braucht.

Neigung; der strenge Klassizismus Rhodes mag auch diesem Gelehrten als vornehmere, reinere Kunst erschienen sein, wenn er im Hinblick auf dessen dramatische Werke sagt:

> Haec contuor ego, miror, observo, probo;
> Sed delicato mancipatus seculo,
> quandoque sum, ubi non sum, et meis in Fabulis
> Sylvas saluto saepius non caeduas,
> nolens volens, veterumque legum oracula,
> Vulgi in favorem, dico desultoria.
> Mens suadet aliud, suadet aliud Cordubae
> senex alumnus: aliud et Esauus tuus,
> Et Saulus et Josephus, invisus suis,
> Et plura genii pignora tui divitis.

Aber zum Glück war der Gelehrte doch ein Sohn des Volkes, der Griechenschüler ein Deutscher, der die volkstümlich verbreiternde Komposition seines deutschen Vorgängers auf die lateinische Dramatik übertrug. So ist er abhängig in der unökonomischen Ökonomie von dem Schweizer und Elsäßer Volksdrama, in der Gedankenwelt und den Motiven von der griechischen Tragödie, in der kraftvollen Herausarbeitung einzelner wirkungsvoller Situationen von Seneca, dessen Verse er oftmals wörtlich übernimmt. Das Verdienst, diese verschiedenen Elemente, zu denen noch die Stoffwelt der Bibel und der traditionelle Anschauungskreis der römischen Komödie kommt, in einer künstlerischen Synthese neu und eigenartig vereinigt zu haben, bleibt dem Dichter, auch wenn bei näherer Prüfung manches Lorbeerblatt aus seinem Ruhmeskranz schwindet und dem verachteten Seneca zufällt.

In Brülows erstem Drama, Andromeda (1612), ist freilich vom Einfluß Senecas wenig zu spüren. Am ehesten noch stilistisch; eine Reihe versprengter Einzelverse erweist sich als Reminiszenz aus der römischen Tragödie. Das Unglück des Landes wird nach anfänglichem Zögern des Boten, ohne daß man an Sophokles' Spannung erregenden *ἄγγελος* im Ödipus Rex zu denken braucht, mit denselben Worten berichtet wie die Katastrophe der Medea: *Periere cuncta, con-*

cidit regni status (II, 3 = Med. 879), und die Bewohner jammern:

> O triste dictu! auditu acerbum nuncium!
> Pavet animus, artus horridus quassat tremor! . . .
> Erectus horret crinis, attonitum salit
> Cor, atque trepidis palpitat venis iecur
> (II, 5) nach H. O. 706ff.

Mehrfach kehrt die Anrede aus dem H. f. 205 wieder: *O magni Olympi Rector, et mundi arbiter*, die Andromeda mit der Bitte um Schutz viermal während des Kampfes wiederholt (IV, 4), wie im Artusroman die Dame beim Turnier, während der Ritter für sie kämpft. Amphitryons Klagen, H. f. 206ff., nimmt Cepheus auf (V, 6):

> Proh numinum vis summa, proh coelestium!
> Quis tandem erit hisce gravibus aerumnis modus?
> Finisque cladi? Finis alterius mali
> Gradus est futuri: nulla mihi serena sors.

Auf Seneca weist ferner die Aufzählung der Himmelsgegenden und Höllenstrafen in Junos Rede (I, 1; Flüsse als Grenzbezeichnung mit Anklang an H. f. 38; Ixion, Sisyphus, Danaiden, Tityus); das Gleichnis IV, 3:

> cadunt
> Densae per ora lacrymae, et assiduo genae
> Rore irrigantur qualiter Libani iugis
> Tepido madescunt imbre profusae nives

lehnt sich an Phädra 381ff. an. Endlich hyperbolische Umschreibungen durch „Eher" oder „So lange":

> Prius retro Nilus fluet septemfluus,
> Et atra nox terris prius lucem dabit:
> Haec quam Jovis decreta fiant irrita. III, 4.
>
> Dum vertices lustrabit umbra montium,
> Polusque dum convexa pascet sidera,
> Me me universa turba laudibus canet. III, 4.
>
> Dum fluvii et amnes influent in aequora. IV, 4.

Vornehmlich aber sind für dies Stück wie für den zeitlich folgenden Elias charakteristisch die langen Reden und Mo-

nologe im Gegensatz zu der späteren lebhafteren Kürze in der Chariklea, im Cäsar und Moses.

Mit einer langen Rede, in der auch Murets Cäsar benutzt ist, beginnt Juno (I, 1), um im Prolog ihren Haß gegen Cassiopäa auszusprechen, wie bei Seneca ihren Zorn gegen Herakles (H. f. 27f., 384f.):

> Non sic abibit: senties Junonias
> iras, scelus, superbiae stabulum impudens.
> Dominare tumida, stulta cristas erige,
> Ultor superbos sequitur a tergo Deus. I, 1.
>
> Non sic abibunt odia: vivaces aget
> violentus iras animus et poenas graves. V, 1.

Sie weiß, daß sie die mächtige Göttin ist, deren Sippen und Magen in allen drei Reichen herrschen, wie Herakles' Verwandte die Ober-, Unter- und Erdenwelt regieren (I, 1; vgl. H. O. 325, Tr. 346). Um ihre Rachsucht zu stillen, ist keine Strafe schwer genug (I, 3):

> Haec vasta quicquid horridum tellus creat,
> Quicquid fretum, Styx quicquid aut aër tulit
> Terribile, dirum, pestilens, atrox, ferum,
> Ad persequendum profer isthanc foeminam.
> Ne. Non ergo nobis ad necandum sufficit
> Ferrum? Ju. Quid? hoc parum est. Ne. an ignis?
> Ju. Et hic parum est.
> Ne. Vin' igitur, ut pectus vibrando missili
> Transverberem? emotove suffocem mari?
> Ju. Maiora finge: haud una poenae sufficit
> Mulier: sed universus Aethiopis plagae
> Populus luet poenas. (Vgl. H. f. 30ff.. Thy. 243 ff., 256ff.)

Auch Kassiope selbst eröffnet den 2. Akt mit einem langen Monolog, und sie ist die einzige Gestalt, bei der man an Seneca denken möchte. Zwar die Lästerung, daß die Götter sich nicht um die Menschen bekümmern (II, 5: *Liberas Curis et anxietatibus vitas agunt)*, liegt auch euripideischen Herrscherfrauen im Munde, und wenn die eitle Königin sich im Spiegel beschaut und sich von den Hofdamen ihre Schönheit versichern läßt, so erinnert das an

die böse Stiefmutter Schneewittchens: „Wer ist die schönste im ganzen Land?“ Aber neben dem griechischen und deutschen Element haben auf ihre Charakteristik die Machtweiber Senecas eingewirkt, die typischen Furien und Teufelinnen wie Medea, Klytämestra, Deianira:

> Scylla et Charybdis Sicula contorquens freta
> minus est timenda, nulla non melior fera est.
> (III, 6 = H. O. 235f.)
>
> malorum quicquid usquam Sol videt,
> id omne Cassiopaea vincit. (I, 2.)

In langer Rodomontade rühmt sie wie Senecas Tyrannen die Macht ihrer Herrschaft und den Glanz ihrer Schönheit; anders als Lycus preist sie auch ihre vornehme Geburt. Die Wurzel aller ihrer Frevel ist ihr Stolz und ihre Hoffart, die Überhebung gegen Gott. Auch Brülow ist wie Virdung, wie Fabricius, ein Sohn des 16. Jahrhunderts, und für die Zeit war der *contemptus Dei* die größte Sünde. Der demütigen Erkenntnis eigner Machtlosigkeit steht entgegen „ein so Gottloß verruchts Gesind, welches sein eignen kräfften trawt, vnd auff sein stärck bochet vnd bawt“. Daher ihr wild sich aufbäumender, leidenschaftlicher Trotz, ihre harte, schonungslose Grausamkeit. Die Bauern, die den Lindwurm fürchten, will sie an den Galgen knüpfen, die Zunge ihnen ausschneiden lassen, und die Nereiden, die ihr die Tochter rauben, fährt sie trotzig an mit den Worten der Phädra, 1159f. (III, 5):

> Me, me, profundi magni dominator freti,
> Invade, me me bestia illa devoret.

Diesem männlichen Weib steht in wirkungsvollstem Kontrast ihre Tochter gegenüber, eine zarte, sanftmütige, liebe- und hingebungsvolle Mädchengestalt, wie man sie bei Seneca nicht findet. Nur die Erzählung ihres ahnungsvollen Traumes erinnert an den der Sabbina Poppäa (I, 4 nach Oct. 714ff.) Andromeda weint, doch die Amme tröstet und mahnt sie zur Sittsamkeit (vgl. Ag. 112):

Colloquia mores prava corrumpunt bonos.
Unaque pereunt jus, decus, pietas, fides,
Et qui redire nescit, dum periit, pudor. (I, 4.)

Sonst ist der Charakter wie das Motiv, in dessen Mittelpunkt er steht, durchaus euripideisch. Alles, was wir an dem Drama auf seiner Höhe bewundern, ist die Kunst des Euripides, dessen milder Glanz hier hindurchschimmert. Vermittelt war das euripideische Opferungsmotiv aus der aulischen Iphigenie den Straßburgern durch Buchanans berühmtes Jephthadrama, und auch im Wortlaut folgt Brülow an zwei Stellen, worauf schon Scherer hingewiesen hat, der Dichtung des Schotten. In Betracht kommt die Szene, wo der vom Orakel heimkehrende König von Fragen der Tochter nach dem Grund seines Kummers bestürmt wird; sodann die, wo Andromeda sich zum Opfertode entschließt.

Buchanan, Sz. 5:

Iph. Quid te moratur? Ieph. Haec relinque, filia,
Curanda nobis: quod puellares decet
Animos et annos, id tuae curae puta.
Iph. Non mihi alienum est, quicquid ad patrem attinet . . .
Heu misera, quidnam patri
Mutavit animum pristinum ergo liberos?
Hoc nemo nuper fuerat indulgentior
Nec liberorum quisquam amantior parens,
Qui nunc severus, tetricus, tristis, ferox,
Vultu minaci bellicum prae se ferens
Adhuc tumultum: quicquid est, metuo nimis:
Id assequi unum nequeo, quod propter me . . .

Vgl. Brülow III, 2:

Ce. Puella es, Andromeda. An. Fateor hoc mi pater.
Ce. Quod est puellarum. id tuae curae puta . . .
An. Hei me miserrimam! ante mihi genitor fuit
Blandus, fuit amans liberûm, et matris meae,
Quis nunc? severus, tetricus, tristis, ferox,
Et robore atque rupe dura durior.
Quae causa sit, metuo nimis, ego illam assequi
Nequeo . . .

Ebenso Buchanan, Sz. 8 (Storge, die Mutter):

Quin ad paternos nata procidis pedes?
Oratione siquid aut lacrymis potes:
Cor flecte durum, frange mentem ferream.

= Brülow III, 4 (Cepheus); abweichend nur: *ad Dearum; gemitu* für *lacrymis; mentes ferreas.* Ferner, Buch. Sc. 8: Iphis bittet die Mutter, dem Vater zu verzeihen:

et illud ultimum,
Nil postulatura, genitrix, posthac, rogo,
Ne quid patri causa mea suscenseas.

∞ Brülow III, 4 (umgekehrt):

Pater unum te rogo
Adhuc, tibi antequam supremum do vale.
Ce. Dic nata libere. An. Meam matrem obsecro
Ob ista, genitor, facta ne quid oderis,
Cum causa sit lethi mei. —

Buch.: Iphis:

Me fata poscunt; itaque tibi animam libens
Hanc reddo patri, reddo patriae meae.

= Brülow; doch: *reddo matri, patriae reddo tibi.*

Wie Euripides' Iphigenie, wie Buchanans Iphis weint die dem Tode geweihte Jungfrau zunächst und klagt bitterlich, daß sie so jung von der Sonne Glanz und dem lieben Leben scheiden soll; dann aber fühlt sich die anfangs mädchenhaft Bangende als heiliges Sühnopfer, wird im Bewußtsein der Bedeutung ihrer Tat zur Nationalheldin ihres Landes. (III, 4. 5.)

So stark hier euripideische Töne anklingen, hat Brülow doch keineswegs, auch nur unbewußt, eine Rekonstruktion der berühmten Andromeda des Euripides geliefert. Wenn die verlorene griechische Tragödie nach geschehener Tat einsetzte, um in großen Pathosszenen Rührung und Mitleid für die an den Felsen Geschmiedete zu erwecken, füllt das Straßburger Volksdrama in seiner Aktionsfreudigkeit die beiden ersten und einen Teil des 3. Aktes mit der sinnfälligen Darstellung der Vorgeschichte an. Ebenso ist der 5. Akt im Grunde nur akzessorisch wie der 5. Akt in Hoofts

in vieler Hinsicht verwandtem „Achilles und Polyxena". Den Streit zwischen Phineus und Perseus um die gerettete Braut, den Brülow getreu seiner Quelle, Ovid, anfügt, möchte man wie dort den Waffenstreit lieber missen. Nur der 3. und 4. Akt. die Erlösung der Jungfrau durch den fernherreitenden Helden, entspricht dem verlorenen griechischen Liebesdrama, und der Monolog, mit dem sich „der Ritter Perseus lobesam" einführt, ist euripideisch gehalten. Hier war Brülow offenbar angeregt durch die Eindrücke früherer Straßburger Aufführungen, die er kombinierend ausnutzt. Prometheus war bereits auf der Straßburger Bühne an den Felsen gekettet, und das Anfangsmotiv des Straßburger Saul, Davids Kampf mit dem Riesen, kehrt wieder in dem Kampf mit dem Drachen, den der Abenteuer suchende Ritter hier ausficht.

Bildet somit ein ritterlich galantes Liebesabenteuer den Kern der bei aller Breite der Entfaltung im Grunde einfachen Handlung, so enthält das inhaltlich zunächststehende dritte Stück Brülows, Chariklea („Chariclia", 1614), eine Reihe von vielfachen Abenteuern; ist dort die Komposition verhältnismäßig am geschlossensten, so ist sie hier vielmehr am zerflossensten. Aber die Liebe, die keusche, reine Liebe im Gegensatz zur unzüchtigen Wollust und wildrasenden Leidenschaft ist auch das Thema dieses romantisch romanhaften Dramas, zu dem er Heliodors vielgelesene und vielgepriesene Äthiopische Geschichten verarbeitete.

Die epische Vorlage mußte von vornherein jeder Einschmiedung in dramatische Fesseln widerstreben, mochte sie auch der Tübinger Martin Crusius als Dramenstoff empfohlen haben. Indessen hier fand der Dichter, was die Komödie sein sollte, ein Abbild des menschlichen Lebens; in bunter Fülle die mannigfaltigsten Affekte, wie sie der Dramatiker brauchte, Freud und Leid, Hoffnung und Furcht. Vor allem aber, Brülow war ein vortrefflicher Regisseur und Theatraliker, der sein Publikum und die Bühnenwirkung kannte. Die Schaulust der Menge zu befriedigen, war ein pomphaftes Ausstattungsstück das beste Mittel, und dazu

waren die wechselvollen Irrfahrten zweier Liebenden, wie sie der Roman erzählt, vorzüglich geeignet. „Sein Talent", sagt Erwin Rohde[1]) von Heliodor, „weist ihn zu dem feierlich Pompösen der tragischen Kunst hin. Wenn nicht an den ernsten Lebenshauch der tragischen Dichtung, so wenigstens an die glanzvollen, in großartigem Pomp vorüberrauschenden Aufzüge der tragischen Bühne (wir könnten sagen: der großen Oper) erinnern manche seiner glücklichsten Stellen". So waren hier die meisten effektvollen Motive bereits gegeben, und der Dramatiker brauchte nur in Szene zu setzen, was dem dramatischen Epiker bereits vorschwebte, mochte dabei auch die strenge Form des Dramas gesprengt werden, die geforderte Einheit in Trümmer gehn. Um der dringenderen Forderung der Zuschauer: „Besonders aber laßt genug geschehn" zu genügen, ist das Schauspiel noch epischer als der epische Stoff. Wenn der griechische Romancier mitten in die kunstvoll verschlungene Handlung hineinführt und die Vorgeschichte durch Erzählungen des Kalasiris und Knemon nachholt, so setzt der Straßburger Dramatiker das alles in Handlung um; erst mit dem 3. Akt erreicht sein Drama die Stelle, wo der Roman anhebt. Nirgends tritt das Streben nach theatralischer Sinnfälligkeit, das epische Sichgehnlassen, so stark hervor wie hier, durch die Quelle veranlaßt, aber über die Quelle hinausgehend. In minderm Grade freilich zeigen den gleichen Mangel an Straffheit des Aufbaus auch die andern Stücke, die alle keine geschlossenen Dramen sind, sondern dramatisierte Geschichte in einzelnen Bildern mit vielfachem Ortswechsel. grade darin der Historientechnik Shakespeares verwandt. Die Geschichte, fast die Biographie des Einzelnen gibt sein Elias und Nebukadnezar, sein Cäsar und Moses. *Tragoedia una est, si circa unum* ist trotz Aristoteles das bestimmende Wort; nicht Einheit der Handlung, sondern der Person.

[1]) Der griechische Roman und seine Vorläufer[2] (Leipzig 1900), 478. [Oeftering, Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur (Berlin 1901), 123 ff. über Brülow oberflächlich bei äußerer Akribie.]

Zusammengehalten wird die zerfließende Vielheit des odyseeartigen Epos wie durch die Einheit des *per tot discrimina rerum* irrenden Paares, so nicht minder durch das Walten der Götter, die über dem Wechsel der Begebenheiten stehn. Wie im euripideischen Hippolytos Aphrodite und Artemis, des Helden Feindin und Freundin, das Trauerspiel mit ihrer Erscheinung umrahmen, so entspricht hier dem irdischen Ringen ein Prolog im Himmel, eine faustische Wette gleichsam zwischen Venus nebst ihrem Hofgesind und der jungfräulichen Diana, der irdischen und der himmlischen Liebe, *der werlte süeze* und *gotes hulde*. (I, 4. II, 2. 5. III, 6. V, Exod.) Volkstümliche Motive des deutschen Mittelalters vermählen sich hier mit den antiken.

Deutlicher indes als die griechische ist die Phädra des Römers benutzt in der Verführungsszene des seiner Chariklea treuen, tugendhaften Theagenes, die den Höhepunkt des Ganzen bildet. Die Tätigkeit dieser gelehrten Poeten gleicht der wissenschaftlichen, kombinatorischen, die Ähnlichkeiten erkennt und verwertet. Wenn die moderne Forschung, durch Rohdes bedeutendes Werk vertreten, die Wurzeln des sophistischen Liebesromans in der Liebestragödie aufgesucht hat, wie sie zuerst in der Phädra ins Leben trat, so sagt sich nicht anders der moderne Dichter: „Auch hier geschieht, was längst geschah, denn Phädras Liebe war schon da". So entsteht, was ich formale Rückübersetzung nennen möchte im Gegensatz zu der stofflichen, die man bei den kleineren Dramatikern des 17. Jahrhunderts aufzeigen kann. In ähnlicher Situation spricht die liebeskranke Arsace mit den Worten der liebegehrenden Phädra (IV, 3. 5—7).

IV, 3. **Recta huc seniles fessa moliris gradus,**
O fida nutrix . . . (= Phäd. 431)

. . . Ni ejus potiar amore: mors certa est mihi.
Ferro incubabo, aut reste vitam finiam:
Aut missa praeceps arce de summa cadam.

(= Ph. 258f.) Darauf die nutrix Cybele:

Animos coerce, domina, patere ignem brevi.
Meus iste labor est, aggredi juvenem juvat.

Ar. At si feri animum flectere haud posses viri?

Cy. . . . Tentabo facinus. (= Phäd. 272 f.) —

IV, 5. Ut dura cautes undique intractabilis
Resistit undis: verba sic spernis mea.
Quo se dabit fortuna? quo verget furor?

(= Phäd. 580 ff. 584). — Theagenes wie die Amme (Phäd. 165):

Th. Compesce amoris, domina, flammas impii. —

Ar. Nemo videbit: liber arbitrio est locus . . . (601.)
Miserere amantis, neque mihi te pernega . . . (671.)
Vis magna mentis: blandus animi amor est calor

(Oct. 561). — Alles stichomythisch. —

Ar. Finem dolori hic faciet aut vitae dies. (Phäd. 670.)

Th. Quid hoc? quid hoc est? etiam in amplexus ruis?
Tantum expiare quis scelus poterit? dolor!
Abscede. (= Phäd. 705. 713. 718.) —

Cy. Miserere, et audi mentis ardentis preces. (636). —

IV, 6. Ar. Spes nulla, Cybele, posse leniri malum?
Finisque flammis nullus insanis erit?
Erumpit oculis ignis, et torret genas.
(Phäd. 360 f. 364.) —

IV, 7. Bei Cybeles Tode Arsace wie Theseus (898):

Quod facinus, heu me! cerno? quod monstrum intuor? . . .
Quae causa morbi, voce properata edoce. (∞ 856.) —

In den gleichen Szenen entlehnt Brülow auch, wie Scherer bereits gesehen, dem Josephdrama des Ägidius Hunnius Wendungen und Ausdrücke (IV, 3—5); dabei kondensiert er die umständliche Sprache des Schulmeisters zu der sentenziösen Prägnanz und rhetorischen Schlagrede des Akademikers.

Hunnius, Josephus I; Sz. IV, 2:

Misraia. . . . Nam Josephi excellens forma me
Sibi mancipat totam, meumque sauciat
Amoribus cor, ceu telis flammantibus.
Praeclara quippe in eo omnia: Aetas integra:
Deinde corporis statura egregia: Tum
Animus heroicus plane: Eximia indoles . . .

vgl. Brülow IV, 3:

Nam juvenis excellens sibi me mancipat
Vultus: meumque deditum cor amoribus,
Veluti sagittis sauciat flammantibus.
Praeclara in illo cuncta: facies integra:
Statura pulchri corporis Diis proxima:
Elucet animus undiquaque heroicus. —

Hunnius IV, 2:

Josephus. Noli a me sperare hac turpia.
Mi. Qui turpia? num turpe est praestare obsequium heris?
Jo. In his, quae sunt officii mihi concrediti,
Et si quae recta sunt praeceperis, lubens
Parebo: sin turpia: nec possum, nec licet.

vgl. Brülow IV, 5:

Th. Sperare noli ab amore casto turpia.
Ar. Parere dominae, turpe tibi facinus putas?
Th. Parebo rectis, turpibus minime licet. —

Hunnius IV, 2:

Mi. Maior cordis flamma est, quam quae sermonibus
Queat restingui.

vgl. Brülow IV, 5:

Flammas amoris ut queam restinguere. —

Hunnius IV, 5:

Jos. Vix quenquam esse puto, qui vicissitudines
Rerum experiatur tam mirandas, atque ego.
Quod enim in fluminibus turbulentis cernimus
Usu venire, fluctus ut fluctum urgeat:
Id ipsum in me quoque manifeste sentio,
Dum vix una defunctus calamitate mox
Alia atque alia involvor: et in omnibus . . .

vgl. Brülow IV, 4:

Char. Ut in aequor undae: sic miseriae in nos cadunt.
Succedit alia, cum alia vix deferbuit. —

Ähnlich übersetzt er ein anderes Motiv des Romans. Wenn das edle Paar stät und standhaft wie Wielands Hüon und Amanda allen angedrohten Zwangsmitteln Trotz bietet, so haben manche darin eine Beziehung zu Martyrologien

bei dem angeblich christlichen Schriftsteller sehen wollen[1]); Brülow erinnert sich des Stoizismus der Leidenden Senecas (IV, 5. 7).

IV, 5: Cy. *Necessitas plus posse quam pietas solet.* (Tr. 581.) . . . *Quodcunque vitas, adiget invitum dolor.* (Tr. 579.) Darauf Theagenes (nach Tr. 582 ff.):

Effinge flammas, vulnera et diras novi
Doloris artes: et famem, et tristim sitim,
Et carcerem paedore latebroso obsitum:
Variasque pestes, undique et ferrum inditum
Visceribus ustis: servam amorem candidum.

IV, 7. Cy. Morieris hodie, epulas meas si respuis.
Ch. Vitam minare, nam mori votum est mihi. (Tr. 577.) —
Ar. E pectore imo condita arcana eruam,
Coacta dices sponte quae fari abnuis. (Tr. 580. 573.) —
. . . carceris caeci luem Patiatur (Tr. 585). —

Solche Anleihen bei Seneca sind über das ganze Drama verstreut, wie ich nunmehr zeigen will.

I. Klagen der Königin Persina um die abwesende Tochter. Anrede wie H. f. 592. 205, dann nach Oct. 5 ff.:

Age Aethiopiae domina totius, malis
Onerata tantis, repete consuetos tibi
Questus, per altam vince volitantes freti
Halcyonas undam: vince Pandioniam avem.
Fortuna namque gravior his longe est tua.

Immer erscheint ihr die Verlorene:

Seu iam caligo spissior densis eat
Tenebris: fugiat et sidus omne, et Sol micans
Lassam rubenti mergat Oceano rotam.

(Thy. 993 ff. und H. O. 489.) Die Vertraute tröstet sie mit Beispielen wunderbarer Errettung: Ödipus (nach Phön. 254 ff.):

Calidoque teneros transtulit ferro pedes:
Et in alta nemora pabulum misit feris,
Avidis et avibus, quas Cithaeron educat.

Odysseus (vgl. Ag. 782):

Tamen reversus sospes ad patrios lares,
Delubra et aras coelitum . . .

[1]) Rohde (462[2]) spottet darüber.

Gebet an den Sonnengott (nach Phäd. 889), dann nach H. f. 1323 ff.:

Sed tu, o petita mihi puella millies!
Sive ampla pluviae regna Deltae nescia
Deserta peragres: sive longe Persica
Violentus unda Tigris: aut Nilus ferox
Tagusve Ibera turbidus gaza fluens
Te potet . . .

I, 2. Der Gymnosophist Sisimithres preist das Leben des Weisen wie Seneca, Oct. 385 ff.:

Quid? quo nihil natura genuit pulchrius,
Coelum intuetur, Solis et sacri orbitam:
Mundique motus, lucis alternas vices,
Orbemque Phoebes, astra quem cingunt vaga. —

Chariklea rühmt das Landleben nach Phäd. 483. 485. 487. 486. 488. 492. 501. 502. 515. 520. (Abweichend: *vitiis; campos* für *silvas; et agrorum jugis; piis* für *bonis; dente genuino; vacuus omni foenere* hinter *errat; ramis* für *silvis; captasse fontes afficit nuda manu*). Sisimithres wünscht dem Hirten so viel Vieh, *quot vere flores Hybla purpureo creat, Cum examen alto nectitur densum globo.* (wie Ödip. 601 f.) — Schwanken des Sis. wie das der Medea 940 ff.: *Ut saeva moti bella cum venti gerunt, . . . haud aliter mea Partes in omnes fluctuatur mens.* — Ähnlich: *fluctibus dubiis agor* (Ag. 138).

I, 3. Vergänglichkeit der Schönheit: *Nil forma, celeri namque velox labitur pede . . . Momento in uno rapitur,* nach Phäd. 761—71.

I, 4. Cupido rühmt sich seiner Allgewalt: *Ego fulminantem saepe devici Iovem.* (H. O. 558.) *Ego domui, qui fulmen Aetnaeum quatit.* (H. O. 542.) Auch Herakles ist besiegt, *qui pepulit ab aquis horridas Stymphalidas* . . . (wie H. f. 244, H. O. 21. 1237, H. f. 481 ff.). Nur Diana fürchtet er:

Ut horret animus, ut pavor membra excutit.
Venus: Quis te repens commovit afflictum metus?

Sie wird geschildert mit den Versen Phäd. 110 f. Um Chariklea zur Liebe zu bringen, *non levi telo est opus.* (H. O. 547—49; 550:) Cu. *Promam sagittam qua ipse quondam maximum Petii tonantem.* —

II, 3. Traum des Calasiris, vgl. Oct. 714—18. Gebet an die Götter, *quos afficit* (= Phäd. 668:) *Aspersa nulla labe vita ac innocens.*

II, 4. Calas.: *Lamenta cessent! quid age duplicibus juvat Ferire palmis pectus, et planctus dare* (vgl. Tr. 63 f.) — *vade veloci pede* (= Med. 190).

II, 5. Venus: (nach H. f. 177—82)

Cursu citato vita deproperat gradu,
Dieque volucri volvitur semper rota . . .

da Cupido Diana fürchtet: *pelle femineos metus Et inhospitalem pectore indue Caucasum.* (vgl. Med. 42 f.)

II, 6. Kampf mit den Seeräubern Trachinus und Pelorus. Theagenes (= Phäd. 706):

stringatur ensis, merita supplicia exigant. —

Trachinus (vgl. H. f. 898 f.): namque rectori sali
Jam sacra cunctis victor et superis feram,
Caesisque meritas victimis aras colam.

II, 7. Pelorus in Chariklea verliebt (vgl. Phäd. 640):

Meum quoque ardens pectus insanum vapor
Amorque torret. laetor equidem plurimum.

Nach H. f. 329: atque ecce, saevus ac minas vultu gerens,
Pelorus ipse cum Trachino et caeteris.

II, 8. Streit zwischen beiden um das Mädchen. Trach. (vgl. H. f. 953):

quidnam circuit vultum furor?
Creberque totum possidet corpus tremor?
Quid, quaeso, vultus huc et huc acres refers?

Der Wortwechsel in Stichomythie:

Tr. Male imperatur, cum imperat plebs principi.
Pe. Nil impetrare cum valeo, ducam tamen. (vgl. Oct. 579 f.)
Tr. Nec regna socium ferre nec taedae sciunt.
Pe. Lex alia solio est, alia lex connubio. (vgl. Ag. 259. 264.)
. . . Tr. Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est. (= Ag. 152.)
. . . Heus machinator fraudis et scelerum artifex. (T. 750.)

Chariklea zu dem verwundeten Geliebten:

Meum ah decus! levamen! afflictae quies! (vgl. Tr. 961.)

Anrufung des Schlafes in Hexametern, nach H. f. 1065 ff.

II, 9. Die Räuber Thyamis und Thermuthis finden sie. Thermuthis (vgl. Oct. 735):

Gelidus per artus vadit extremos tremor. —
Ch. Vicere nostra jam metus omnes mala. (Ag. 695).

III, 1. Cnemon, aufgefordert seine Geschichte zu erzählen:

Memorare cogis acta, securae quoque
Horrenda menti. Th. Pande, Cnemon, quaesumus.
Ch. Age pande, Cnemon, neve fructu te optimo
Frauda laborum: quae fuit durum pati,
Meminisse dulce est. (Wie H. f. 650 f., 655 ff.)

In der Erzählung, die das Phädramotiv bereits präludierend anschlägt (vgl. Phäd. 704):

Illa impudicos corpus ad castum movet
Tactus: nec hoc satis, et in amplexus ruit,
Et quod novercam non decet, frustra petit.
. . . Instruitur omnis arte feminea dolus.

III, 2. Thyamis begehrt Chariklea zum Weibe:

Sociemus animos ergo? sociemus toros? (vgl. H. f. 370).

Ankündigung: sed quid citato Cercyon portat gradu?

III, 3. Thermuthis verbirgt die Thisbe:

Tuta hoc latebis rupis exesae cavo (vgl. Phön. 359).

Schwanken des Thyamis, ob er die Gefangene töten soll, nach Med. 937—39: abweichend: *ora quid maeror gravat? — variumque — incertum.*

III, 4. Charikles sucht die entschwundene Pflegetochter und schilt auf die Räuber (vgl. Phäd. 1190):

O bruta tellus! pande secretos sinus,
Et rupta tanti sceleris autores vora . . .
Adibo gentes profugus ignotas, petam
Celer invia loca: te licet terra ultimo . . .
. . . Emetiar, quin nullus obstabit locus

(nach Phäd. 929—34, 938—40). Die Hoffnung gibt er nicht auf:

Qui nil potest sperare, desperet nihil (wie Med. 163).

III, 5. Theagenes glaubt Chariklea getötet:

O mors laboris una solamen gravis!
Hei me hei! quis autor est acerbi funeris?
Quisquis fuisti, genuit aut te Caucasus!
Aut ubera Hircanae sua admorunt Tigres!
Non forma te permovit? o scelerum caput![1])

(vgl. Phäd. 1188, Thy. 627 ff.. 1048, H. O. 1251 ff.). — Ankündigung des Thermuthes mit H. f. 329 f. (wie II, 7).

III, 6. Theagenes weist Thermuthis zurück (wie H. f. 404):

Nec temperari facile nec reprimi potest
Stricti ensis ira.

---

[1]) Benutzt ist Frischlins Dido III, 1 (Dido zu Äneas): *horrens genuit aut te Caucasus Te talem: et Hyrcanae ubera admorunt tigres.*

Thisbe soll bestattet werden:

Exangue corpus, terra defossam premat,
Gravisque tellus impio capiti incubet.

(wie Phäd. 1279f.) — Diana verheißt Strafe den Bösen,

Quîs nullus aequi amor est: Venere sese impiant:
Avidi cruoris: imperii: armorum: doli:
Certant in omne facinus, et pensi nihil
Ducunt, ubi illos ira praecipites agat. (Phön. 295—99.)

Chariklea erklärt beim Abschied (vgl. Oct. 222. 23. 26):

Jungentur ante tumida sideribus freta:
Et ignis undae: Tartaro celsus polus:
Quam pectore cum alio conjugis pectus meum.

III, 7. Nausikles zu Mitranes (vgl. Tr. 293):

Tua haec facinora laudibus cuncti canent.

III. Persina in Sorge um die Tochter:

Quam Persinae altus incubat maestae dolor!
Non me quies . . . . . labuntur manus;

nach Phäd. 99—101; 103—104; vor *Palladis: non sufficit opus.* — Anrede an die Entfernte (nach H. f. 520):

Ubicunque vitam sorte dubia dubiam agis,
Vocem parentis te vocantem percipe. —

Auf die Tröstungen der Vertrauten: *vera vates ut sies!* (vgl. Tr. 37.)

IV, 2. Gebet mit der Anrede, H. f. 592. 205.

IV, 7. Todeskampf der alten Cybele.

Char. Quid subitum hoc malum?
Quo, mater, huc vultus et huc acres refers?
Acieque celsum turbida coelum vides? . . .

(vgl. H. f. 952ff.). Vergleich mit der Mänade, wie Med. 382. 383. 385. 386; abweichend: *huc et illuc effera.* — Der Sterbenden erscheinen rächende Geister (nach Oct. 262f. H. O. 1005ff.):

Ultrix Erynnis venit ex Stygia domo.
Quid me flagrante dira persequeris face,
Megaera? . . . Cerberum video horridum.
Ubi sum? fugit lux alma et obscurat diem
Nox alta: gemino sole praefulget dies . . . .

Ars. Horrore quatior: pectus eventu labat (wie Öd. 206).

Chariklea verflucht die Mörderin (vgl. H. f. 751, Phäd. 1231):

Cervice saxum grande sedeat Sisyphi,
Tristisque sentiat umbra Tantaleam sitim.

Sie wird der Zauberei beschuldigt (nach Med. 681—83. 768—69):

Quid non movere magica possunt carmina?
Pestes vocant, quascunque ferventis creat
Arena Libyae: quasque Taurus frigore
Coercet aevo. luna pallescit nova:
Die relicto . . . cantibus motae labant.

IV. 9. Arsace verzweifelt (wie Med. 876):

Absconde me nox spissa, tellus devora.

Nur der Selbstmord bleibt ihr übrig (wie Ag. 108f.):

Quid segnis anime consilia multa expetis?
Quid fluctuas? hem, clusa jam melior via est.

IV, 10. Theagenes (vgl. Ag. 698. 97):

Fortuna vires tota consumsit suas
Nec si velit saevire, quo noceat, tenet.

IV. Hydaspes kehrt als Sieger heim:

Tandem revertor sospes ad patrios lares (wie Ag. 782).
. . . Estne illa conjux? membra laetitia stupent

(wie H. f. 621). — Da Persina weint, Sisimithres:

Quid fusus imber irrigat fletu genas? (Oct. 692.)

Das Dankopfer wird dargebracht (vgl. H. f. 827f.):

Sed ecce densa properat civium
Caterva nostrûm, frontibus laurum gerens,
. . . Clamore laeto laeta fundet carmina.

V, 2. Chariklea soll geopfert werden (vgl. H. O. 1746):

Miror, necem quod tam serena fronte adit.

Die Wiedererkennung, nach Öd. 841—42; 847; 849—50.

Char. Arridet animo forma: nec notus satis
Nec rursus iste vultus ignotus mihi.

V. 3. Anrede: Sator Deorum, wie H. O. 1. — Der Hirt Mithridates: dubitat anceps memoria.
. . . Effare, dubitas? cur genas mutat color?
Quid verba quaeris? veritas odit moras.

(wie Öd.). — Komisch nach Thy. 885: *Aequalis astris gradior.*

Diese eingestreuten Verse und Verssplitter sind nicht etwa bloß aufgeklebte Schönheitspflästerchen, sondern fügen sich harmonisch der eigenen Sprache des Dichters an, deren glänzende Rhetorik überaus geschickt mit Phraseologie und Wortschatz Senecas arbeitet. Auch wo nicht bestimmte Stellen vorschweben, zeigt doch der Stil die Einwirkung des römischen Tragikers, wenngleich er im ganzen moderner und lebendiger, mit Germanismen reichlich durchsetzt ist. In dem feierlichen Klang und Gang des tragischen Vorbildes schreiten einher die Gebete und Anrufungen der Götter:

Vos, Dii peracres vindices injuriae,
Coeptis adeste, adeste coeptis bellicis
II. Akt. — IV, 7. V, 2.

Ferner Anreden und Ankündigungen:

Regina stirpis clara progenies tuae. I. —
Sed ecce, tardo concitus senior pede,
Manifesta graditur signa candoris gerens. I, 2. —

Anaphern:

Amore cujus non coacti agimus bonum:
Amore cujus sponte vitamus malum. II, 3. —

Parallelismus und Responsion:

Ve. Non te pudet, Diana, sic contendere,
Velut in macello stirpe mortali sati?
Di. Non te pudet, Cytherea, sic mentirier,
Velut ad Asasobam cum lavant mulierculae?

II, 5. — In der Stichomythie II, 8 III, 5. IV, 5:

Cy. Est insolens quem non movet forma elegans.
Th. Est continens quem non movet forma elegans. —

In der Rede IV, 2; mit Dreiheit I, 4:

Mea qui verentur numina, colo, amo, diligo,
Mea qui relinquunt numina, odi, agito, neco. —

Rhetorisches „Eher" ins Grotesk-komische gewandt:

Prius famescens foeminam ducet lupus
Teneram bidentem: tipula balaenam levis:
Quam alii marito nupsero. II, 3. —

Wortspiele in Fülle:

saltibus saltus adaequans. II, 2. —
Eris ero. — senex vel seminex. II, 7. —
aegros ferunt aegre. II, 9. -- o tumule! thalame! III, 2. —
Armaque amet amens, saeve belua gaudeat Bello. II. Akt. —

Untermischt ist die Sprache auch stark mit komischen Ausdrücken. Darin nimmt überhaupt die Chariklea eine besondere Stellung in Brülows Dramen ein; nicht umsonst hat er sie *Tragico-Comoedia* genannt. Manches war mit dem Stoff bereits gegeben. Die Anagnorisis am Schluß erinnert an das Intriguenstück, wie es die neuere Komödie im Anschluß an euripideische Motive (Ion, Helena, taur. Iphigenie) ausgebildet hatte (Rudens, Cistellaria). Zu komischen Effekten aber boten die Abenteuer unter den Piraten und Mördern mannigfache Gelegenheit.

Dagegen beschränkt sich im Elias, der der Chariklea zeitlich voraufgeht (1613), das komische Element auf wenige Szenen; nur die Bettlerszene II, 4 und die Teufelszenen II, 1. III, 1. 4. IV, 3 enthalten komische Züge. An dessen statt wird ein Nebenmotiv der Chariklea, der Druck gewaltsamer Tyrannei und Ungerechtigkeit, stärker herausgearbeitet. Mit dem Nebukadnezar zusammen bildet der Elias die zweite Gruppe der biblischen Tyrannendramen, während man die früher behandelten als Liebesdramen zusammenfassen kann.

Eine Art Luther zeichnet Brülow in Elias, der wie der Reformator die Autorität der Priester und Konzilien antastet (I, 7); mit unerschrockener Festigkeit erklärt der Gottesmann, der als arger Erzketzer gilt:

Vnd wann schon der Gottlosen schar,
Ihr Netz auff mich richtet fürwar, . . .
. . . Vnd brauchen all jhr list vnd kunst,
So ist es doch bei Gott vmbsunst.
Denn all jhr drowen er außlacht,
Vnd jhre grosse macht veracht. (II, 3.)

(Ich konnte nur die Übersetzung von Wolckenstein benutzen.) Interessanter freilich als die Gestalt des Elias, wie denn die

Teufel immer interessanter als die Engel sind, erscheint die stolze, herrschsüchtige Jesabel, die Kassiope und Arsace wiederholt, Nebukadnezar und Kleopatra, doch stärker als sie alle, vorausnimmt. Grade bei solchen furienhaften Tyrannenweibern wird die Verwandtschaft mit Lady Macbeth deutlich, ohne daß man an direkte Abstammung zu denken brauchte. Brülow und Shakespeare sind Vettern, die beide in Seneca, dem Umdichter der Medea, ihren Ahnherrn haben. Diese Jesabel ist wirklich eine wutschnaubende Megäre, die sich selbst zur Rache aufreizt, wütet und tobt gegen den frommen Propheten, die, unzufrieden mit seinem bloßen Tode, Strick, Feuer, Schwert und andere Pein anwenden will. I, 4. 8.) Dem Gatten droht sie mit ihren Nägeln das Angesicht zu zerreißen, daß selbst der leibhaftige Teufel vor ihr erzittert (III, 2). Meeresflut und Feuersflamme, heißt es, ist nicht so gewaltig wie ein böses Weib (IV, 3: wohl nach H. O. 235 f.):

> vnd wer kan doch die form vnd gstalt,
> der Weiber Mißthaten manchfalt,
> erzehlen hie vnd dieser frist
> Jhren betrug, schmeichlende list. (wie Oct. 157 ff.)

Auch sonst weisen manche Züge auf Seneca. So die Beschreibung des Prodigiums I, 6; Achabs Wort I, 7 nach H. f. 922—24:

> Denn dem Gott Baal
> kein angnemer Opffer zumahl
> mag werden nicht, denn wann sein hauff
> Vnd er mit jhn gehe darauff.

Der Sohn der Witwe spricht altklug wie ein Stoiker: Langes Leben ist ein hartes Gefängnis, der Tod eine Tür zur Seligkeit. (I, 1.) — Gleichnisse: wie das stürmische Meer I, 1; wie ein Löwe II, 8, III, 1. Komisches „Eher" II, 4.

Für manche Versreihen läßt sich mit Bestimmtheit das Original ermitteln. So entspricht Med. 252:

IV, 1. Achab: Ich bin kein Tyrann sicherlich
Ein Kön'g gnedig erzeig ich mich. —

Dem Wortspiel mit *libet, licet, decet* (Tr. 335 f.):

IV, 2. Jesabella: Drumb was dem König gut dünckt sein,
Daß mag er nach seim willen thon.
Abadias: Du solt mich aber mercken schon,
Was jhm gezimbt vnd wol steht an,
Nicht wies jhm gfellt, vnd ers will han,
Soll er all sein thun verrichten. —

Besonders deutlich Thy. 217: *Sanctitas, pietas, fides Privata bona sunt: quo iuvat, reges eant;*

vgl. IV, 2: Das ist wider die billichkeit,
Den glauben, trew vnd die frōmkeit. —
Billichkeit, frōm vnd heilig sein
Sein Privatsachen in gemein,
Der König wo sein lust jhn hin
Reitzt, vnd gelust in seinem sinn,
Daß mag er thun in einer sum̄,
Vnd soll gar niemands fragen drum̄.

Die Richtung auf die biblische Tragödie war in Straßburg nichts Neues; wenn Elias einmal dem König das Beispiel des gottlosen Saul vorhält (II, 6), so war den Straßburgern Rhode-Spangenbergs Sauldrama wohlbekannt. Ihm hat Brülow dann in deutlicher Anlehnung seinen Empörer Nebukadnezar nachgebildet, (1615), dessen Größenwahn zugleich mit starker Benutzung des rasenden Hercules dargestellt wird. Daneben verwertet er für den Anfang vornehmlich die Troades, für die Wahrsagerszenen die Medea.

Auch hier such ich den Anteil Senecas auszuscheiden:

I, 1 Anrede: *Supreme coeli rector, aethereae potens Dominator aulae* (in Davids Gebet).

I, 2. Beim Schulexamen, sagt David:

Haud per artus vadit exsangues tremor,
. . . Quin imo toties membra laetitia stupent. (H. f. 621.)

I, 5. Nebukadnezar rühmt sich wie Atreus, Thy. 885 f. *Aequalis astris venio, cunctos et super Patuli dynastas orbis, astrorum globos Tangens micantes vertice excelsissimo.* — wie Lycus, H. f. 333 ff.:

Namque omne quicquid uberi cingit solo
Aegyptus omnis: Jordanis quicquid rigat,

Et vertice Sion quicquid excelso videt,
Nostri veretur sceptra regni: nos pavet. —

Die besiegten Könige haben gelernt:

Pendere terris sceptra momento levi,
Neque regna tuto posse stabiliri loco.

Ihr Schicksal ist eine Warnung für den König, ein Beispiel der Vergänglichkeit: *Nam quo te altius* . . . nach Troad. 259—61. 263. 264. 273. 274. 958. 959. (geändert: *erexit ille, sceptra qui dat regibus; hoc te magis reprimere sortem vitream Decet, opulenta regna momento obrui Disce superando, casus haec brevis eripit; lassabar in tot liberorum basia*). — Jeconias klagt mit den Versen Öd. 8. 9. 11, Tr. 1. 2. 4. 5. (geändert: *nitida potens; nec suum metuit Deum; Solyma* für *Troia*).

II, 1. Der König erschreckt durch den Traum:

Ubi ubi? quid hoc? ubi sum? ubi? cur mugit solum?
An imus imo sonuit e fundo fragor? (vgl. H. f. 521 f.)

II, 2. Der Kronprinz heißt wie Hector (Tr. 124) *regni columen et decus Babylonici.*

II, 4. Die Wahrsager flehen (vgl. Med. 288):

Miserere, Rex, brevemque largire hanc moram.

Ihr Gebet:

Vos vos silentum vulgus, et clusos styge
Deos precamur: ditis umbrosi domum.
Adeste, adeste, adeste, nostrae victimae,
Umbrasque doctas tartaro mittite nigro,
Occultas nobis explicantes somnia (nach Med. 740 ff.)

II, 5. Die Hexe rühmt sich ihrer Kunst:

Sum lamia tota in urbe reliquis notior.
Medio serenum turbine educam polum:
Aestate media fulmen inducam grave:
Vernare jubeo . . . vgl. H. O. 454, Med. 768. 769, H. O. 458—60. 463. (Abweichend: *locuti verba sunt dictu horrida.*)

III, 3. Der Geßlerhut ist aufgesteckt; doch Anania:

Vel millies diram oppetere mortem igneo
Malo in camino: quam semel venerarier
Idola sculpta. —

III, 4. Groteske Hyperbel im Anschluß an Thy. 476 f.:

Aethereos prius
Perfundet Arctos noster Euphrates: prius

Muri lapillos coctilis numeraveris:
Hortos prius portabis humeris pensiles:
Cultumque mira mole pontem lapideum,
Videnda quae magnifica Babylon exhibet,
Quam idola, ceu jubes, adoremus tua. —

Die drei Märtyrer rufen den Tod herbei, nach Phäd. 1188 f.:

Mors est laboris una laxamen gravis.

III, 5. Versausgang *trita patet in coelum via,* aus Phäd. 1213.

IV, 2. Die Königin fragt den Gemahl (wie Oct. 710):

Quae subito vultum causa mutavit tuum?

IV, 4. Der Wahnsinn bricht aus (nach H. f. 939 ff.):

Quaenam illa vox est? quis? quid hoc? medium diem
Cinxere tenebrae: phoebus obscuro meat
Sine nube vultu? quis diem retro fugat? —
Agitur in ortus inque gyrum orbem rotat? —

IV, 5. Der Tobsüchtige fällt Gattin und Kinder an:

Huc sequere, sequere, sequere: da poenas mihi.
Sed ante matrem parvulum hoc monstrum auferam.
. . . Ti. Quo tendis, amens? sanguinem fundes tuum?
Ne. Licet tonantis vos sinu condamini,
Petet undecunque vosmet haec dextra et feret.
Ni. Ah, parce, conjux. Ev. Parce, mi pater auree.
Be. Quo misera curris? petite latebras ocyus.

Vgl. H. f. 1018. 1020. 1021. 1010. 1011. 1015. 1012. —

V, 1. Klage der Königin um den Gatten:

Aether parensque magnus alti lugeat Aetheris

. . . (in Jamben) vgl. H. f. 1054—60. — *O dira fata! saeva! miseranda! horrida!* wie Troad. 1056. *Quisquamne regno gaudet? . . .* wie Ödip. 6. 7.

V, 4. Das Erwachen des Wahnsinnigen:

Quis hic locus? quae regio? quae mundi plaga?
Ubi sum? quid egi? mente spoliatus fui? nach H. f. 1138 f.

Während im Nebukadnezar die Gestalt des Einzelnen beherrschend in den Vordergrund tritt, fehlt dem Julius Cäsar (1616) jeder feste Mittelpunkt. Nur äußerlich steht die Ermordung Cäsars in der Mitte; in Wahrheit bildet jeder Akt ein Drama für sich; das Heldendrama wird zur

lockern Historie. Der 1. Akt, der Cäsars Siege und Macht verherrlicht, zeigt in der naiven Herzählung der Feldherrntaten zum Zwecke der Geschichtsrepetition nach den einzelnen Büchern der Kommentarien Spuren Frischlinschen Einflusses, der 2. und 3. Akt entspricht Murets Cäsardrama, das Brülow kennt und benutzt[1]), der 4. bringt in loser Verknüpfung die Strafe der Königsmörder, und der 5. zum Überfluß noch die Geschichte der Kleopatra. Die Tendenz des Ganzen ist monarchisch, konservativ wie die von Gryphius' Stuarttragödie; gegen die verbrecherischen Rebellen, die den ersten römischen Kaiser ermordet haben, wendet er sich mit strafendem Wort. Denn Cäsar ist dem deutschen Professor das Ideal des Herrschers, ja der weltliche Heiland, der an Brutus seinen Verräter Judas findet: so können hier nicht nur dem Muretus, sondern bereits Hugo Grotius' vielbewundertem Christus patiens (1608) ganze Versreihen entlehnt werden, wogegen Seneca spärlicher ausgebeutet ist.

I, 1. In Quirinus' Rede: *nam regna socium ferre minime sustinent;* vgl. Ag. 259.

I, 2. Cäsar ist überall berühmt: Aufzählung der Himmelsgegenden mit Anklang an H. f. 38.

I, 3. Selbstverfluchung mit Aufzählung der Höllenstrafen, nach H. f. 750 ff.

I, 4. Als Cicero Cäsars Selbstüberwindung preist: *Haec summa virtus, petitur hac coelum via.* Oct. 476.

I, 5. Von den alten Deutschen:

> Excussa in agris poma compescunt famem,
> Et fraga humilibus vulsa dumetis cibos
> Faciles ministrant. (vgl. Phäd. 515—17).

II, 1. Porcia verlangt Brutus' Geheimnis zu wissen: *Effare, fido pectore arcana occulam. — Alium silere quod voles, primus sile.* (wie Phäd. 875 f.)

II, 3. Die Verschwörer; Dec. Brutus:

> Ignave, iners, enervis et quod maximum est,
> Inulte Cassi. (wie Thy. 176.)

---

[1]) Daß Gundelfinger, der S. 51 die Einwirkung des Muret und Virdung auf Brülovius leugnet, im Irrtum ist, wird hier S. 100 f. nachgewiesen.

M. Brutus schwankt, *ut saeva saevus bella cum gerit Africus . . .* (Med. 940—44). Ihn schreckt die *fama populi* (nach Thy. 204). Auf sein Wort (vgl. Thy. 248):

Quodcunque dicis, certa me pietas movet

erwidert Cassius mit Atreus' Rede (vgl. Thy. 249 ff.):

Excede pietas, si modo nostra in domo
Unquam fuisti, dira Furiarum cohors
Veniat ab imo Tartari fundo excita.
Adeste, adeste sceleris autores deae:
Adeste celeres; non satis magno meum
Ardet furore pectus. — Endlich entschließt sich Brutus: *Ad hauriendum sanguinem inimicum feror.*

II, 5. Eingesprengt der Vers, Tr. 201:

Placidumque fluctu murmurat leni mare.

II, 6. Cäsar schließt mit dem Vergleich:

Ut Eurus alta perflat ingenti sono,
Missa ut tonantis summa quatiunt fulmina,
Sic livor alta semper ac ardua petit.

III, 1. Die Mörder vor der Tat: *Nunc facinus audendum, quod omni maius est Facinore.*

III, 2. Rede Cäsars, nach Muretus, I. Akt; nur kürzer zusammengedrängt. Wörtlich:

Nec Sol quietem nec bonus princeps capit.

Rechenschaft über die früheren und künftigen Taten: *Digestus annus, Julii nomen gerens . . . His absolutis, astra coelorum petam.* — Gebet an Quirinus beim Opfer (vgl. H. O. 1, Phäd. 155—57):

Sator Deorum die, qui mundum quatis,
Vibrans coruscâ fulmen Aetnaeum manu. —

Weissagung des Augurs in Hexametern; nach Virdung, Brutus (Chor I.):

magnos instare tumultus
Fibra monet, caesis cor non reperitur in extis,
Inque foro circumque domos et templa deorum
Nocturnas ululasse canes umbrasque silentum
Erravisse ferunt, motamque tremoribus urbem.

Traum der Calpurnia, nach Muret, III. Akt, und Oct. 714 ff.:

Dies tota postquam proxime
Sideribus almis cessit et nocti polus:

Nostram domum corruere totam funditus . . .
. . . Videre mihi sum visus: heu spectra haud bona.

III, 3. Dec. Brutus bei Calpurnias Warnung: *Nunc Caesarem mulier regat?* (nach Muret IV.) Cäsar, der anfangs zagt wie Thyestes, 418—20, ermannt sich dann: *Fortuna fortes metuit, ignavos premit* (wie Med. 159).

III, 4. Cäsars Ermordung; vgl. Oct. 238—40:

Non tam ferum Typhona neglecto Jove
Irata tellus edidit; nam saevior
Haec pestis est, hic hostis est hominum et Deûm. —

Die Proklamation der Mörder, nach Muret V, 1:

Gaudete cives, Caesar occisus iacet.
Salvi este cives, Roma tandem libera est.

III, 5. Venus redet Juppiter an (vgl. H. f. 517 f.): *Parens timende, cuius excussis tremunt Humana telis.* — Die drei Furien (in Hexametern).

III, 6. Nach Muretus V, 3: Cäsars Geist erscheint tröstend der trauernden Gattin:

Ego non opaca Ditis inferni loca, . . .
. . . Incolo, sed alta divus astrorum incolo.
Calp. Nunc me beasti, nunc dolores supprimam,
Dum chare vivis et Jovi patri assides.

III, 7. Antonius zu der Witwe (wie Oct. 253 ff.):

Tu cede fatis atque fortunae tuae,
Calpurnia, brevi forsitan vindex Deus
Existet aliquis certus, et veniet dies.

IV, 1. Octavian nach der Tat (vgl. Phäd. 166—68):

Facinus peractum est et nefas (o vindica
Supreme!) quod non ulla tellus barbara
Commisit unquam, non vagus campis Geta,
Nec inhospitalis Taurus, aut rigidus Scythes.

IV, 3. Fulvia, nach Tr. 301 f., H. f. 27 f.:

I timide, tumide, Cicero, vivaces aget
Violentus iras animus, et quid feminae
Consilia possint, senties, Tulli, brevi.

IV, 4. Octavian auf das Drängen des Antonius und der Fulvia, die Ciceros Ermordung fordern, wie Pilatus im Christus patiens auf das Drängen des Kaiphas.

Grotius III, 2: Testor hos puros ego
Undae liquores, et meas testor manus,
Quas sordis expers imbre perfundit latex,
Nil sponte facimus: quod carens culpa perit,
Mea culpa non est. Iste vos teneat cruor.

Turba. Securus esto. quicquid huius pendere
Caedes meretur, sentiat nostrum caput,
Nostrique generis sera posteritas luat.

Vgl. Brülow: Quod allubescit, facite; testor Romulum,
Laticem Quirini testor illimem Dei;
Nil sponte facio: quod carens culpa perit,
Mea culpa non est: Iste vos teneat cruor.

Anton. Securus ito, quicquid huius pendere
Caedes meretur, nos luemus fortiter. —

Herennius ruft entsetzt, als er die Proskriptionsliste sieht: *Triumviros quis dirus exagitat furor.*

IV, 5. Cicero bewährt sterbend die Tugend der Athleten: *nil extimesco; munus est lethum mihi.* Der Tod hat für den Weisen keine Schrecken; alle Sagen von der Hölle (Ixion, Tantalus, die Richter nach H. f. 733. 734. 750. 752) sind Fabeln, Poetenmärlein. Wortspielend zählt er alle seine Schriften auf, die ihn überleben werden: *Non moriar omnis*, nach Horaz, Od. III, 30, 6 ff.

IV, 6. Der Verräter Brutus, vom Gespenst verfolgt, wie Judas im Christus patiens.

Grotius III, 1: Quicunque puras scelere servatis manus,
Me fugite longe. fugiat et qui non nisi
Credenda peccat. Iste vultus polluet
Etiam nocentes . . . nesciat commercia
Tam dira mundus.

Vgl. Brülow:

Quicunque puras scelere servatis manus,
Me fugite longe. Fugite, ne vultus meos
Etiam nocentes polluat: commercia
Tam dira mundus nesciat. —

Grotius III, 1: debita haud ultra moror
Supplicia: dirae mortis ad nigros specus
Dux ille vester praeeo: vos aequum est sequi.
Coeli imperator: si nec ignavus times
Humana, nec te fulmine armatum truci
Frustra timemus: terra quid metuit tua,
Quod tale monstrum portat, aut Sol quod videt?

. . . Quantumque coelo est ignis, hoc una caput
Feriat ruina. . . .
Exitia machinare terrifica, horrida,
Nondum reperta Facis an haec faciet manus,
Quod tu recusas? Dira coeligenûm exulum
Feralis acies nata punire impios
Et facere, quid me hostile circumsistitis,
Quid territatis? Iamne apud manes mea
Decreta poena est? venio.

Brülow teilt diesen Monolog dem Bühnenzwecke gemäß unter die drei Verschwörer Cassius, D. und M. Brutus auf, so zwar, daß letzterer den Hauptteil erhält. Varianten:

ad Stygias specus; Mundi creator; Quod talia ferat monstra? D. B. *Quid Sol qui videt?* M. B. *Immitte fulmen in petentes coelitus* Cass. *Quantumque . . . ruina. age age, tona, fulmina iace.* D. B. *Exitia . . . manus?* — Dann Einschub:

An pugio isthic faciet? hic hic Caesarem
Nuper peremit: hic herum perimit suum.

Cass. In me tona: me fige, me velox cremet
Transactus ignis: sum nocens, merui mori.

M. B. Vel me profundi saeve dominator freti
Invade: monstra emitte caerulei maris.
(nach Phäd. 682 f. 1159—61.)

D. B. Fulmen recusat Iuppiter. alius est modus
Nobis trahendus. Dira furiarum trium
Feralis . . . impios, Quid nos reos hostile circumsistitis?

Cass. Quid territatis amplius? M. B. Quid verbera
Ingeritis illa? D. B. Quid fugatis liberos
Vestros? venio, iam venio, poena haec est mea.

Alles lebendiger, bühnengemäßer.

IV, 9. Fulvia wird genannt *malorum machinatrix omnium.* (Med. 266.)

IV, 10. Hortensia klagt Antonius und Fulvia an (vgl. Oct. 498—504; 629—31; 454):

Nuper nefastus Brutus in caedem ducis,
A quo salutem tulerat, armavit manus;
Invictus acie, gentium domitor, pius
Caesar, nefando civium gladio occidit.
Quantum cruoris Roma nunc iterum videt,
Lacerata vestro scelere, furioso modo? . . .

. . . Veniet dies tempusque quo reddes tuis
Animam nocentem sceleribus, iugulum hostibus,
Desertus et destructus et cunctis egens.
. . . Hoc facere laus est quod decet, non quod libet.

V, 1. Kleopatra rühmt sich wie Atreus, Thy. 885: *Par gradior astris, genere mortali altior.* Sie zählt die Völker auf, *me qui verentur, sceptra qui norunt mea* (vgl. Phäd. 1212).

V, 2. Der verliebte Antonius versichert Kleopatra seine Ergebenheit mit den Worten Phädras, 613—16 (variiert: *per ignes ire, per gladios feros*).

V, 6. Antonius sterbend:

Mors tarde rumpe lucis invisae moras!
Elabere anima dura et infelix cito. —

Ähnlich wie der Cäsar ist Brülows Moses (1621) angelegt, der mit schwächerer Kraft die epische Odyssee der Chariklea *per tot maris et discrimina eremi* wiederholt, am Anfang untermischt mit Motiven des Nebukadnezar und Elias. Die Geschichte des Volkshelden wird historienartig entwickelt; des Helden, darf man trotz der Schlußapotheose kaum sagen, denn nur allzu oft muß ihn Deus *ἀπὸ μηχανῆς* (IV, 7), in eines Engels Gestalt Hexameter sprechend (II, 5 in Moses' Munde auch leoninische), aus den mancherlei Nöten erretten. Nur äußerlich, ohne Verarbeitung werden die Ereignisse von der Knechtschaft in Ägyptenland bis zur Niederlassung in Kanaan dramatisiert, dramatisch erzählt: im 1. Akt Moses' Berufung, im 2. die Wunder am Pharaonenhof und der Auszug der Israeliten, im 3. die Verkündigung des Gesetzes und Anbetung des goldenen Kalbes, im 4. der Frevel der Rotte Korah, im 5. Bileams Eselin, sein Segen, Josuas Wahl und der Tod Mosis. In 47 Szenen lebende Bilder, Illustrationen gleichsam zum Bibeltext, deren Lebhaftigkeit und rasche Folge die mangelnde innere Verknüpfung und Handlungseinheit doch nicht ersetzt. Die beiden ersten Akte schöpfen reichlich, wie Scherer bereits erkannt hat, aus dem kleinen, in engem Rahmen die Zeit- und Ortseinheit mit doktrinärer Strenge wahrenden Buchdrama „Exodus“

des Balthasar Crusius (Lipsiae 1605), das hier beinahe ganz aufgesogen wird; an Seneca klingen nur wenige Stellen an:

I, 2. Pharaos Kriegsrat. Acan:

Iussa haud morabor. omne poenarum genus
Excogitabo, et quidquid iratum valet
Meminisse pectus, tortor efferus inferam.

Pharao zu den Hebammen:

Heus foeminae,
Nihil hic inausum sceleris aut fuerit doli.
(Vgl. Phäd. 824.)

I, 3. Hyperbolisches „Eher" in der Rede der Hebammen:

ante ducet ovem lupus,
Tellus volabit, Phoebus inversis equis
Recurret, ipsa terra referet sidera,
Polos aratra scindet, haec quam fecero. —
Mandata Rex tam saeva crudelis dedit,
Ut ursa nulla, nulla tigris Caspia,
Nulla fera deteriora, si posset, daret. (Vgl. Tr. 1105.)

I, 4. Der Kindermord; die Situation nach den Troades. Benutzt: Tr. 793. 766. 1056. 785. 760—62. 758—59:

Lorarii: Huc esto mulier, cassa praesidia occupas.
Zilla: O dulce pignus, o decus lapsae domus!
Hagar: O dira fata! — Zi. O misera fata! — Rahel: O perdita!
Quo nos doloris saeva tempestas rapit? —
Lo. Frustra ista quereris, rumpe iam fletus, parens.
Ra. Miserere, Domine, vindica noxam gravem.
Mahalath: Brevem moram largire, dum officium parens
Gnato supremum reddo: dum amplexu ultimo
Avidos dolores satio. Lor. Quid poscis moram?
Habet, peractum est. Osculum mihi da interim.
Ma. Scelus improbum te Jova necet! o nate mi!
Lor. Quid tu resistis? lacrymis nil proficis.
Ha. Me sorbeat aqua: moriar ego pro filio.
Lo. Conterere vanis non vacat verbis diem.
Ha. O chalybe pectus durius, quae te fera
Progenuit olim? quae aluit? haec Tigris fuit.
O dulce columen generis! o stirpis decus!
Zi. O nate mi, mi nate, o unicum mei

Vgl. Crusius III, 4: Onan. Labanus.

On. Faxo meminerit officii post-
hac sui.
Et hoc nisi praestare tam
promptus forem,
Nulla amplioris muneris mihi
spes foret.
Imo timendum esset, vel hoc
ne munere
Privarer atque egenus inde
evaderem.
. . . At tu domum hodie non
redibis, pessume.
Lorarii hunc abripite mox in
carcerem.
Mulctate multis verberibus, ut
dignus est.
La. Domine, obsecro, septem
modo desunt mihi
Lateres, statim complebo nu-
merum proxime.
Pr. Abripite Apellam publici
causam mali.
Mulctate multis verberibus, ut
dignus est.
La. Heu mihi miserrimo om-
nium! Deus, o Deus,
Num cernis haec, et pateris,
omnipotens Deus?
Pr. Sic est agendum: sic coer-
cenda est malis
Iudaea gens. Praefectus esse
diu nequit,
Qui munere suo haud strenue
perfungitur.
Cras caeteros mulctabo, nunc
ad coenam eo.

Senii levamen, spes meorum
posterûm. —

I, 5. Die Juden beim Frohndienst:

Nebath: At ecce lateres quinque
modo desunt mihi,
Totis statim complebo nume-
rum viribus.
Acan: His pro lateribus quinque
tu quingenties
A me feres millena millia ver-
bera.
Ne. Ah quando finis imminet!
Ac. Finem vocas?
Principia sic se habent, melior
erit exitus.
Ne. Num cernis haec, et pateris
hoc, clemens Deus?
Ac. Sed hunc apellam abripite
mox in carcerem,
Digitos et oculos atque nasum
abscindite.
. . . Sic est agendum, sic coër-
cendum malo
Malos apellas. Faxo, si modo
vixero,
Omnes meminerint officii post-
hac sui.
Et hoc nisi animo factitarem
strenuo,
Regi meo praestare non possem
fidem,
Neque amplioris mihi veniret
spes gradus.
Imo timendum, ne vel isto
munere
Viduatus, in egestate vitam
ducerem.
Vos sacrilegi, vos verberones,
perfugae,
Auditis, hominum odia? —

Vgl. Crusius I, 1:

Ferenda sunt, mutare quae non possumus,
Donec Deus clementer a cervicibus
Nostris repellat servitutis sarcinam.
In rebus adversis nihil ringi valet.
Plus proficit patientia ac fervor precum
Quam nostra vel iustissima indignatio.

(I, 2: Promissio divina nescit fallere.) —

Vgl. Crusius I, 2:

Sed en Pharaon prodit aula commodum.
Rei gerendae occasio est.

Vgl. Crusius III, 4:

En ocio Iudaea gens ut diffluit!

Cr. I, 1:

Circumvagamini otiosi, Rex ait.
En ocium quid possit? en ut efferos
Reddat viros? laboribus vos edomem,
Necesse erit, cunctosque praefectos vocat,
Illisque mandat, ne deinceps praebeant
Stipulas Hebraeis, tot quibus lateres coquant,
Quot sunt coquendi illis dies in singulos.

Trostrede: Ferenda sunt, Nebathe, quae non possumus
Mutare, rebus in malis patientia
Plus proficit, plus proficit fervor precum
Quam murmur atque maxima indignatio.
Deus est bonus verusque, et ipsa est veritas,
Promissio eius certa nescit fallere.
Hic quando vult, clementer a cervicibus
Nostris repellat servitutis sarcinam.

II, 1:

Sed en Pharao prodit aula commodum.
Vos ad labores ite vestros, nos rei
Occasionem iam gerendae cepimus.

II, 2. Pharao:

Heus vos Hebraei, perfidi, ingrati, impii,
Et diffluentes ocio turpissimo,
Per sceptra iuro nostra, per regni decus,
Laboribus vos edomabo singulos,
Vestra memoria vester ut Deus excidat.
Proinde graviter mando Praefectis meis,
Vobis Hebraeis ne deinceps praebeant
Stipulas, quibus coquatis operas debitas.
Quin stramen ipsi colligatis per solum,

Quin colligant ipsi, inquit, et tamen impleant,
Quem constitutum singuli numerum sciunt.
Secus nequit compescier petulantia.

Laterumque numerum compleatis debitum.
Laterculum si negligitis in posterum,
Neque paleas ad iussa colligitis mea,
Hinc inde sectas, luce vos privavero.
Petulantia secus non potest compescier.

Cr. III, 4:

Modo hac, modo illac usque circumcursitant,
Quo vana cunque eos superstitio vocat.

— Modo hac, modo illac cursitatis saepius,
Quo vana cunque vos superstitio vocat.

Vgl. Crusius I, 1:

Haec culpa Mosis est: negari non potest.
Nisi ille commovisset iram regiam,
Querela deploranda nobis haud foret.

II, 3. Acan zu den Juden:

Haec culpa vestri Mosis et Aaronis est.
Nisi ille bilem concitasset regiam,
Querela deploranda vobis haud foret.

Vgl. Crusius I, 1:

A Rege dum nos liberare, et finibus
Canopicis, ac servitute educere
Audaci tentavere confidentia,
Illos mali dedisse causam publici,
Quod rex labore duplici nos obruit.

II, 4. Die Juden klagen Moses und Aaron an:

Nahasson: Vos estis huius causa communis mali,
Quod Rex labore duplici populum obruit.
Nathanael: Deo luetis tu Moses tuque Aaron,
A Rege dum nos liberare audaculi
Voluistis. o supreme rex, ulciscere
Temerariam hominum horumce confidentiam. —
. . . Moses. Sed cor Pharao durius saxo gerit . . .
— Promisit ille, et ille nescit fallere . . .

Vgl. Crusius I, 2:

Obduruit cor illius saxi modo . . .
— Promissio divina nescit fallere . . .
— Deo ergo fretus, nil periclum exhorreo.

— Cr. I, 3: ... Sed quod tamen iussit Deus,
Regem alloquamur. Ergo frater, fac sies
Praesente animo, et afferis imperterritus.

Vgl. Crusius I, 3:

Praesaga, nescio, mali quod mens mihi
Praenunciat, curae molestant pectora,
Nec video quid curare possim aut debeam.
... Non hinc mihi terror quatit praecordia.
— Cr. III, 1: Quod si neci Mosen dedissem, crederem
Hinc esse, quod animo male est, hinc forsitan
Quod innocentem sanguinem profuderim. —
— Cr. I, 3: Moses: Frustra alloquemur, novimus: praedixit hoc
Nobis Deus. Sed quod tamen iussit Deus..(s. o.) —

— Deo ergo fretus, nil periclum exhorreo ...
— Nunc ergo frater, pectore imperterrito
Iussu Dei alloquemur iterum Pharonem.

II, 5. Pharao im Staatsrat:

Quocunque Proceres pergo, me terror quatit,
Curae molestant corda, valeo corpore,
Animo male est. praesaga mens quid nescio
Adfert sinistri, causa abest tanti mali.
Quod si peremptus esset Hebraeûm magus,
Hinc esse forsan crederem, quod animo male est. —

Moses: Frustra alloquemur, sat scio, praedixit hoc
Mihi Deus, ipse affabor imperterritus.

Antithetische Responsion in den Worten der Gegner:

Mo. Potentiam cognosce Rex magni Dei.
Ph. Potentiam cognosce tu Regis Phari.

Gebet der Zauberer, nach Med. 740 ff.:

Vos precamur, dii silentes, vosque ferales deos,
Et chaos caecum, atque opacam ditis umbrosi domum,
Huc favore vestro ranarum ruat cohors loquax.

II, 6. Ägyptische Finsternis, nach H. f. 939 f.

Ph. Quid hoc? quid hoc est? excidit caelo dies!
Proceres ubi estis? Holofernes:
Abditus tenebris latet,
Rex optime, aether.

Vgl. Crusius I, 3:

Haec Dominus inquit, Dominus ille praepotens
Terras polumque qui trisulco fulmine
[illegible] Deus qui cuncta solus condidit.
Mihi gens sata Israële primigena est, nisi hanc
[illegible] primigena filius en tuus
[illegible] exhalabit aurae spiritum.
[illegible] primigenita cuncta intercident
[illegible] in oris omnibus, summa infima,
[illegible] haeres regiae, quam servulae,
[illegible] quae versat manu, vilissimae.
[illegible] pecus plagae huius expers brutum erit.
[illegible] vos tantum calamitatis manet,
[illegible] mali gemuere nunquam Aegyptii.
[illegible] sed Israëlis haud tanget malum.
Non hic canis mutibit. Hinc tandem Deum
Me noris esse, abs te qui Hebraeos segregat.
Haec Rector ille maximus Regum asserit,

Moses zu Pharao:

Haec dominus inquit, qui trisulco fulmini,
Et omnibus praemandat orbis regibus . . .
Mihi Israëlis turba primigena est, nisi
Dimissionem nunc ei permiseris,
Primigena tristi filius letho occubet
Tuus, futurus sedis heres regiae;
Lethumque ad umbras servulae natum trahet,
Pistrina versat quae manu durissima.
Quin cuncta primogenitorum pecorum intercident,
Tantumque te manebit exitium et tuos,
Quantum mali videre nunquam Aegyptii.
Sed apud Israel filius neque bos gemet,
Neque canis hic mutibit, omnia tecta erunt.
Sic sic Pharao, quanta sit Domini manus,
Videbis et plorabis; et sic aulici,
Sic ipse me rogabis, ut linquam tuas
Cum foeminis virisque, cum brutis plagas.

Quae facta ubi fuerint, tui
. tunc aulici
Iussu tuo me, me obsecrabunt supplices,
Cito hinc ut excedam omnibus cum subditis.
Abeo. Perire si lubet, sane peri.
Aaron. Vide obsecro, quid faciat obduratio.

Jam tibi tonantis dicta memoravi. peri,
Quoniam perire te lubet. Aaron: Sancte Deus,
Quid non potest mali hominis obduratio.

Crusius II, 1:

Sed sponte sua
Omnia tellus promta ferebat.
Nunc loca complet carduus ampla.

II, 7. Gespräch zweier Juden über den Fluch der Erbsünde; freie Paraphrase des Chorliedes:

Br. Sed sponte terra promta protulit omnia.
Nunc complet omnia loca rigidus carduus.

Vgl. Crusius II, 2:

Hac nocte primogenita perdet omnia
Aegypti in oris omnibus, summa infima . . .

Mandat Deus, . . . hosque totos ut cruore
Agni linatis utrumque postem ianuae,
Limenque supremum, nec extra limina
Quisquam domo exeat sua. Namque Angelus
Percussor in ianua ubi cernet sanguinem,
Fores relinquet sanguine agni perlitas,
Et praeteribit absque caede et sanguine.

. . . et hac in re fidem
Vestram exseretis, qua profecto creditis

II, 8. Moses ordnet das Passahopfer an:

Bene est. necati reposito agni sanguine
Geminum linetis januae postem, et domus
Limen supremum, in quo estur agnus Paschatis.
Hac namque nocte ibit per Aegyptum Deus,
Et cuncta primogenita, summa atque infima
Omnibus in oris flebili perdet nece.
Ergo ubi cruore viderit vestras domos
Tinctas, relinquet ipse percussor fores,
Et praeteribit absque caede et sanguine.
Hinc primigena sacratus erit omnis Deo,
Nunc ergo nobis, imo Jovae creditis,

Vos liberatum iri diem ante crastinum . . .
. . . . Hic ritus observandus est non iam modo,
Quotannis hunc per secula observabitis,
Ut, Pascha vestris filiis cernentibus
Olim et rogantibus, quid hic ritus velit,
Vos indicetis, quomodo gentem suam
Deus potenti brachio hinc eduxerit,
Ut primogenita Aegyptiis in finibus
Omnia necuerit, strage qua conterriti
Aegyptii repente vos emiserint,
Extruserint, eiecerint cum plurimis
Argenteis, et aureis ornatibus . . .
Quae praecipit rerum Creator maximus,
Ea exsequi fas et pium est, quaecunque sunt.

Vos liberatum iri ante lucem crastinam?
Selumiel: Firmâ fide, quaecumque dixti credimus,
Neque dubium est de numinis praesentia.
Moses: Ritum igitur istum hac nocte, per secla omnia
Sic institutum, liberis quaerentibus
Memorare vestris, quomodo populos suos,
Vasis onustos aureis, eduxerit
Ex servitute, varia per miracula:
Quomodo Deus necuerit omnia, quae caput
Ab matris alvo prima stirps produxerant.
Salah: Quae praecipit Jehova, nos decet exequi.

Vgl. Crusius III, 2: Revelus. Eseas.

Rev. Coenare pascha de Dei iussu paro.
Sed quia mihi familia parva est, te velim
Coenare mecum, totum ut agnum absumere
Possimus, et rite exsequi, quae vult Deus . . .
. . . De sumptibus nil expeto: hoc spectо magis,
Quod amplior mihi est domus, apud me potes

Ein Genrebild, Br. II, 8:

Nachon. Ego te sequar, Nebathe, tecum Paschatis
Esurus agnum, quia familiam parvam alo,
Totum ut bidentem non queam consumere
Nebath. Recte facis, mihi domus est paulo amplior,
Et cum domo hominum nemo debeat egredi:
Noctem hanc manere sub meum tectum potes.

Manere noctem cum tuis, neque enim domo
Exire nocte hac fas erit, vetuit Deus.
Eseas: Habetur igitur, et refertur gratia.

Nachon. Habebo tibi, referamque dignas gratias.

Vgl. Crusius III, 7:

Moses: Age efferam Paschalis agni sanguinem:
Tu tinge postes, atque limen ianuae
Superius, ut nobis Deus signum dedit.
Puer. Quid hic ages? quare cruore limina
Postesque foedabis, pater? cur hoc facis?
Revelus: Recte rogas, dilecte fili. iussit hoc
Et fieri ita, et quotannis observarier . . .
. . . Hac nocte enim totam per Aegyptum Deus
Vagabitur, necique primigenas dabit
Omnes, quibus conspersa non sunt limina
Postesque. Quare en sanguine agni limina,
Postemque utrumque tingo, ceu mandat Deus,
Tu primogenite nate ne pereas mihi.
Aegyptii sic territi, nos egredi
Cras liberos sinent, iubebunt, exigent.
Puer. Intelligo, et laetor, Deoque gratias
Ago, pater, fidoque promissis Dei. --
. . . Moses: En sanguinem, hyssopique fasciculum, Aaron.

Das Opfer; Br. II, 8:

Moses: Age da Paschalis, frater, agni sanguinem.
Aaron: En frater, hyssopique fasciculum cape.
Mo. Tu tinge postes, atque limen januae.
Gerson: Quid patruelis hic agis? quid limina
Postemque tecti utrumque foedas sanguine?
Aaron: Recte illud, o dilecte fili, quaeritas,
Quia Passah Domini signat isthaec tinctio.
Eleser: Quid Passah Domini est, transitum quod denotat?
Aa. Hac nocte Pharios Jova primigenos necat,
Qui sanguine sua non habent lita limina;
At quae cruore tincta fuerint limina,
Ea praeteribit, territi Nili incolae
Nos liberos hinc egredi cunctos sinent.
Gerson: Intelligo laetorque, tu quam plurimo
Tingas cruore limen et postes duos,
Ne primogenitum memet occidat Deus.
Aa. Vitae tuae adeo timidus es? Ge. Timeo Deum,
Quantum queo, fidoque promissis Dei.

Vgl. Crusius III, 7:

O Abrahami, Isaci, Iacobi Deus,
De Numinis iussu tui, agni sanguine
Dextrum et sinistrum tingo postem ianuae,
Superumque limen. tu benignus adspice,
Clemensque parce primogenitis foetibus.
. . . At te iuvet nos liberos educere,
Et sistere olim destinatis finibus,
Qui lactis et mellis redundant copia.
Sic mente tota te Patrem redamabimus,
Celebrabimus, laudabimus, cantabimus,
Verum per infinita Numen secula.
Moses: Promissa petimus: ergo confient. Amen.
Nunc restat, <ut> coenemus agnum Paschatis.

Aarons Gebet, Br. II, 8:

O Deus Abrami! o Deus Isaaci! o Deus
Jacobi, et huius seminis o Deus! o Deus!
Dextrum et sinistrum tingo postem sanguine,
Limenque superum. tincta tu tecta aspice,
Nostrisque clemens parce primigenis Deus.
Aegyptiis sic liberati finibus,
Et in beatam constituti patriam,
Nomen perenni laude celebremus tuum.
Mesabeel: Amen, amen. Moses: Nunc comedite agnum Paschatis.

Crusius V, 1:

Tu parens nosterque custos
Praepotens et pervigil,
Nempe dormitare nescis
Tutor Israëlidûm . . .
Tu necas Aegyptiorum
Prima quaeque germina.
Tu tuam nos ecce gentem
Servitute liberas. . . .
Non modo verbis sonisque
Te Deum celebrabimus,
Sed tibi omnis vita nostra
Mente promtâ serviet. —

II, 10. Dankgebet zweier Juden an den nimmer schlummernden Hüter Israels: paraphrasiert, das Chorlied in Trimeter umsetzend, z. B.

Quas tibi parens custosque noster praepotens,
Agemus ore gratias et pectore?
Tu nempe noctes excubas vigil et dies,
Pro te tuumque jus sacrum observantibus.
. . . Ah quam benignus est Deus! quam justus est!
Aegyptiorum prima perdit germina,
Nos ex lupatis liberat durissimis.

Neque laedit unum vindicis ferro angeli,
Tibi vita nostra mente promtâ serviet.

Vgl. Crusius V, 4:

Rabsaces: O luctuosum, o triste fatum Aegyptiis! —
Cr. V, 6: Pharao: Moses Dei minister o lectissime!
Te quaeso, te per Numen aeternum obsecro,
Secede nostris finibus celerrime.
Excede, cede, te obsecro, ne funditus
Aegyptiorum intereat afflictum genus . . .
. . . Cede obsecro, auri plurimum dabitur tibi.
Satellites, afferte subito vos duo,
Quantum potestis ferre, ferte; ite ocyus.
Excede quaeso, excede Moses, obsecro.

Pharao zu den Juden:

O luctuosum, o triste fatum Aegyptiis!
O sancte Moses vir Dei, o sancte Aaron,
Te quaesumus. Holofernes: te supplices en quaesumus!
Cherubus: Te quaesumus per omnia Phari numina.
Ph. Celeri volatu terminis nostris abi.
Quid stas? Ch. Quid omnes statis? Ph. ite, ite, ite nunc.
Ch. Ite, ite, abite! Aramus: Ah ite tandem. Ph. Ah ite nunc.
. . . Satellites volate subito in regiam,
Quantum potestis ferre, ferte auri boni,
Et illud inter distribuite Isacidas.

Vgl. Crusius V, 6 (Die Schlußszene):

Rabsaces: Iam liberi estis universi, cedite.
Pharaon: Cede obsecro, Moses, tuosque Isacidas
Educ repente, ne repente Aegyptiis
Horrenda mors sit oppetenda. excedite.
Iam liberi estis universi. excedite.

Der Aufbruch, Br. II, 10:

Ph. Juvate, Proceres, nescio quid consilii
Capiam, ita me metus agit, et timor arguit.
Ite, Proceres, juvate, populum expellite.
Cherubus: Ibunt, serene rex; manebunt neutiquam.
Nam saepius voluere, quod jam nunc volent.

Iam nemo vobis obstat. ite, ite, obsecro.
Nemo tenebit: nemo quenquam laeserit.
Cur iam moramini? ite servitum Deo,
Vestro Deo cum coniugibus et liberis,
Et omnibus pecoribus. ite, quo libet,
Deumque vestrum orate pro me et pro meis.
Placate nobis rursus iram Numinis.
Conductu abite salvo, abite prospere.
Abscedite, obsecro, optima cum gratia.
Quid nunc agendum, Rabsaces? quid consilii,
Quid, quaeso, mihi das consilii? quonam modo
Hac gente liberabimur? dic Rabsaces.
Rabsaces: Ne sic tuum Rex ange pectus inclyte.
Ibunt: morari non volent, nam saepius
Petiere, ut hinc sibi liceat discedere.
Non igitur est, quod amplius nectant moras.
Pharaon: Gens est rebellis, quod vides, et pervicax.
Si quid neges, impendio id desiderant:
Si rursus id concesseris, nolunt idem,
Quod ante postulaverunt cum lacrymis.
Tum periculum est, ne, si morentur longius,
Ph. Voluere, sed rebellis est gens, ut vides.
Si quid neges, mox hoc petunt impendio,
Si rursus id largiris, haut desiderant.
Ah precibus insta, non minis, procul exeant.
Vel nosmet omnes subita mors subito auferet.
Ch. Abite, abite tandem, abite ah obsecro.
Holofernes: Nunc liberi estis universi, cedite.
Aramus: Cede obsecro, tuosque Mose, Isacidas
Educ repente, liberi estis, cedite!
. . . Ch. Jam nemo vobis obstat, ite ah obsecro.
Vestrum ad Deum cum conjugibus et liberis.
Ph. Ite obsecro, cum pecore servitum, obsecro.
Moses: Tantum quid urges? da moram nobis, neque
Verba neque signa te ante moverunt mea.
Ph. Ite, ite, quo lubescit, et pro me, et meis
Placate vestri rursus iram numinis,
Conductu abite salvo, abite et prospere.
Aaron: Et vos abite, et a malitia absistite.
Moses: Inflate lituos, ut ad iter populum exciant.
Praeite vestris Principes tribubus: Duces
Populum monete, ut emigrent justo ordine.

De gente nostra protinus iam
intercidant
Plures, vel omnes subita mors
nos occupet.
Rab. Instabo precibus, iam minis
nil est loci.
Ph. Quicquid potes, tentato
mecum, Rabsaces . .
. . . Abite, quaeso, ah obsecro,
discedite . . .
Moses: . . Tu nuncia praeconibus,
Tubas ut inflent, et ad iter
populum exciant.
Ad expetitum plurimis votis
iter.

Finis.

Die späteren Partien sind viel selbständiger als der erste und zweite Akt, wo Brülow im wesentlichen nur der geschickt kürzende, lebendig umgestaltende Regisseur des älteren, vielfach umständlicheren Stückes war und nur hier und da hübsche Einzelzüge wie die Todesfurcht des kleinen Gerson (II, 8) einflocht. Ich hebe noch folgendes heraus:

III, 4. Mesabeel (vgl. Phäd. 641—44):

Sitis aspera omnes urget, atque alit intimas
Penitus medullas, inde per venas meat,
Ut agilis altas flamma percurrit trabes.

III, 5. Jethro verlangt zu Priestern Männer, *quos non avarae mentis inflammat furor* (nach Phäd. 486).

III, 8. Antithetische Responsion:

Aaron: Simulacra rerum prohibuit fieri Deus.
Amiam: Simulacra rerum nemo colet instar Dei.

III, 10. Aaron zu Moses (vgl. Agam. 243):

Quem poenitet peccasse, pene est innocens.

IV, 6. Abiron nennt Moses (nach Tr. 750):

Mose, machinator fraudis et scelerum artifex. —
Core: . . . Non sic abibit, hac die ostendam breve,
Quod sit Corevi pectus, et Mosis technae.

IV, 7. Moses zu seiner aufrührerischen Schwester: *Compesce tumidae mentis immodicum impetum.* (Vgl. H. f. 975).

V, 5. Die Pest (vgl. H. O. 1220 und Soph. Philoktet):

Pereo miser! conficior! internas edit
Pestis medullas! heu mihi! — heu misero mihi! —
A papa, papae, papa, papa, papae! —

V, 6. Bileams Weissagung (aus Ov. Fast. VI, 5):

Iam Deus in nobis, agitante calescimus illo.

V, 8. Josuas Anrede (nach H. f. 205):

Tu summe coeli Rector, et mundi arbiter. —

Vgl. Grotius IV:	Moses stirbt mit den Worten des Christus patiens:
nunc animam hanc tibi,	o Deus, animam hanc tibi,
Tibi hanc ego animam magne	Tibi hanc ego animam magne
commendo pater.	commendo pater!

Von den Nebenzweigen des Straßburger Schuldramas waren die Dramen des Andreas Wunst (Simson 1604)[1] und Johann Paul Crusius (Croesus 1611, Heliodorus 1617)[2] mir

---

[1]) Wunst: Martin A. D. B. 44, 322.

[2]) Über diesen Vorläufer Brülows kann ich nach seinem 1611 erschienenen Crösus einiges nachtragen. Die Tragödie, die in die bekannte Geschichte von Solon, Crösus und Cyrus die gleichfalls von Herodot erzählte, auch von Grillparzer (Werke XI, 46—49) für ein Drama bedachte Sage von Atys' Tod durch den unfreiwilligen Mörder Adrastos verwebt, zeigt von Senecas Einfluß nicht mehr Spuren als etwa Frischlin. Eher darf man wie bei dem von Scherer (A. D. B. 4, 632) charakterisierten Heliodor von 1617 an die Einwirkung des Jesuitendramas denken, wenn hier im 5. Akt Crudelitas und Clementia um das Leben des Königs streiten. Das Ganze ist mit seinen 27 Szenen und dem plautinischen Prolog reicher, mannigfaltiger, moderner als Seneca, wenn es auch die vielbewegte Buntheit des größeren Nachfolgers nicht erreicht. In der Vorrede verteidigt Crusius wie später Brülow die unklassischen Freiheiten des letzten Aktes; damit meint er die Szenen V, 2, wo die Roheit der Soldaten, die den hungernden Crösus quälen (ähnlich Chr. Weises Tochtermord Jephthas, III. Handlung, 9. Aufzug, S. 80—82), und V, 3, wo eine Gerichtsverhandlung mit allem juristischen Apparat, Staatsanwalt und Verteidiger realistisch vorgeführt wird.

nicht zugänglich. Ebensowenig konnten die letzten Ausläufer hier berücksichtigt werden, die auf Josephus fußenden Dramen aus der jüdischen Geschichte, Antipater von Svalbacius (1617) und Mariamne von Matthäus Cleophas Jacobi (1618).[1])

Mutet bei Brülow grade die Mischung des Tragischen und Komischen so shakespearisch modern an, so wurden zu gleicher Zeit in Straßburg die beiden Gattungen auch getrennt gepflegt. Keine Spur von dem Einfluß Senecas findet sich in der 1607 aufgeführten, überaus lustigen „erschröcklichen Tragödie" Conflagratio Sodomae des Magisters Andreas Saurius aus Kottbus, die die Traditionen des römischen Lustspiels mit aristophanischen Motiven vermischt in volkstümlich moderner Weise geschickt weiterführt.[2]) Ebensowenig in der Tragödie Balsasar, die Heinrich Hirtzwig in Speier 1609 für die Straßburger Bühne schrieb.[3]) Sie führt eigentlich beide Namen, den Titel wie die Gattungsbezeichnung zu Unrecht. Die Tragödie des Untergangs tritt völlig zurück hinter den komischen Szenen aus dem Schlemmerleben der Großstädter, und die Gestalt des Königs, der vor dem 5. Akt überhaupt nur in 4 Szenen erscheint, ist gleichfalls beiseite gedrängt. Dem Verfasser kommt es hauptsächlich auf die Milieuschilderung des alten Babylon an, bei der er mit den überlieferten Typen der antiken Komödie, dem Alazon und Kolax, wirtschaftet, ohne die drastische Komik seines Vorgängers Saurius zu erreichen. Auch das durch die Jubelfeier der Reformation veranlaßte Lutherdrama Hirtzwigs (1617), das die ganze Geschichte vom Auftreten Tetzels bis zum schmalkaldischen Kriege mit allem an-

---

[1]) Svalbacius: Bolte A. D. B. 33, 175. — M. Cl. Jacobi fehlt A. D. B.; auch in den stoffgeschichtlichen Arbeiten von Reinhardstöttner und M. Landau (s. u. zu Kap. IV, 2) wird sein Mariamnendrama nicht behandelt.

[2]) Saurius: Bolte A. D. B. 30, 420.

[3]) Hirtzwig: Scherer A. D. B. Über sein Lutherdrama: E. Schmidt, Charakteristiken II (Berlin 1901), 21.

hängenden Anekdotenkram zusammenklaubt, ist so wenig wie die geistliche Komödie Jesulus (1613) im Stile Senecas gedichtet.

Dagegen vertritt das entgegengesezte tragische Element in einseitiger Starrheit und Steifheit sein pfälzischer Landsmann Theodor Rhodius, der von Straßburg ausgegangen war und seit 1612 als Pfarrer zu Asselheim bei Worms lebte.[1]) Sein künstlerischer Antipode, möchte es scheinen, und doch ihm innerlich wesensverwandt: denn grade die scharfe und schroffe Sonderung der Gattungen in Tragödie und Komödie entspricht der Theorie des griechischen Altertums, über die sich nur Platon erhob[2]), ist klassisch und wird klassizistisch.

In seinen biblischen Komödien (Deborah nach Richter IV und Thesaurus nach 2. Makk. III) mochte es Rhode genügen, *ad exemplum Plauti et Terentii* zu schreiben, ihrer *negligentia* zu folgen (mehr Personen, kein Chor, im Thesaurus wie in den plautinischen Captivi und im Trinummus keine Frauenrollen) und so mit erborgten Episoden (Schmeichler, Parasiten, Sklaven, Soldatendirnen, Gloriosi) die mit der Handlung nicht gegebene kümmerliche Komik dürftig genug zu beleben. Doch wie andere lateinische Dramatiker die Einheit von Ort und Zeit, so hat er schon im Titel seines ersten Trauerspiels die *imitatio Senecae* als sein Ideal bezeichnet. Als den Klassiker der Tragödie, den Nachfolger des *Cordubae senex alumnus* feierte ihn sein Straßburger Kollege Brülow, und Crusius rief ihm zu:

Iam tecum redeunt illustria Senecae sêcla,
Rhodi, iam priscum Musa tuetur epos.

Aber der Poet, der selbst aus dem Ödipus auf Kolonos zwei

---

[1]) Merkwürdig ist, daß wir, vom Saul abgesehen, von keiner Straßburger Theatervorstellung Rhodischer Dramen wissen, obgleich Vorreden und addita des Verfassers darauf Bezug nehmen. Von Aufführungen ist nichts bekannt, so versichert Martin, der Herausgeber des Straßburger Saul. (A. D. B. 28, 393.) Sollte nicht aber außer diesem auch der Simson oder der Joseph (neben dem von Hunnius) die Bühne gesehen haben? (vgl. S. 73, Anm. 1.)

[2]) Plat. Conviv. 223 D.

größere Stücke übersetzt hat (die Rede des Ödipus an die Eumeniden, v. 84—110: *Deae venerandae, o horridae aspectu Deae, Cum in sede vestra . . .*, und die an den Chor, v. 258—281; p. 371 ff. der *Dramata sacra*) hat neben Seneca die Griechen mindestens als ebenbürtig geschätzt:

> Post Sophoclem olim, Euripidemque et Aeschylum
> Graios poetas, ille alumnus Cordubae
> Fecit latinas fabulas, doctas, graves,
> Et scriptione perpolitas et stilo.

Sie alle, die in gleicher Weise als klassisch gelten, weil sie antik sind (höchstens Äschylus ausgenommen, dessen Stellung sehr bezeichnend ist), nimmt er sich zum Muster:

> Den alten Dichtern strebt er nachzueifern,
> Sie nur verehrt, bewundert er und staunt,
> Von ihrer Sprache Kraft und Macht gefangen.

Von der Höhe seines wissenschaftlichen Strebens, das den Pfälzer mit Heidelberger Gelehrten wie Marquard Freher, Jan Gruter, Paul Melissus verband, blickt er verächtlich und dünkelhaft herab auf die niederen Volksdichter, schilt er die unreifen Burschen,

> Die stillos, ohne Wahl und Feinheit dichten,
> Die ein Ragout aus vielen Speisen brau'n.[1])

---

[1]) Prolog zum Saulus Rex:

> Sed mustei homines nunc iniquo examine
> Florem nitoris ponderantes musici,
> Contaminarunt uberam hanc facundiam
> Numeris ineptis, languidisque vocibus,
> Inelegantes, atque dissimiles sui:
> Ut multa jura cum simul miscet cocus.
> Quos noster haud moratur, et quantum potest,
> Veteres poëtas aemulari se studet.
> Hos plane adorat, hosque miratur, colit,
> Oratione captus et grandi sono,
> Strictisque numeris. Nunc quid huc veni, eloquar.
> . . . . . Hancque rem (doctis viris
> Ut obsequamur pariter, ac vulgo rudi)
> Nunc duplicato dramate exhibebimus.
> Vos igitur aequum est noscere atque ignoscere;

Doch grade bei dem Bestreben, dem griechischen wie dem römischen Drama gleichermaßen gerecht zu werden, ist selbst nur ein unseliges Mischprodukt herausgekommen, das römische Wucht mit griechischer Zartheit vereinigen will ohne eine Spur eignen, deutschen Geistes. Seine Stücke, deren Aktionsarmut mit wenigen, selbst 4 (Josephus servus) oder 5 (Esaus) Personen auskommt und nur in *Addita* für die Aufführungen größere Fülle der Bewegung versucht, treten uns wirklich „wie die Antike starr" entgegen, die hier tötend, nicht lebenzeugend wirkt wie in Brülows Dramen; jene gehören zum 16., diese zum 17. Jahrhundert, an dessen Ende erst Christian Weise wieder zur alten Massen- und Mischtechnik zurückkehrt. Stehn sie formal durchaus auf der Höhe der Seneca-Nachahmung, die für den Stil bei den Deutschen kein andrer, auch Virdung nicht, erreicht hat, so ist aller Gehalt erstarrt

---

Quum saeculi ista, non poëtae culpa sit:
Quod non modo aures, atque mentem fabulis
Sed et videndo gaudet oculos pascere.

Im gleichen Gedankengang bewegen sich die Skazonten der poetischen Vorrede:

Pulchrum est dedisse fabulam novam in vulgus:
Non qualem ineptus scriptitat poëtaster,
Oratione debili atque plebeiâ;
Sed approbare quam queas viris magnis,
Oratione masculâ atque limatâ:
Qualem Sophoclis Aeschylique maiestas,
Et Euripidis ardui dedit Musa,
Altusque Senecae spiritus cothurnati.
Hoc imperita pernegat tamen turba,
Carpitque, si fors literarius mysta,
Vulgo relicto ac barbaris Magistellis,
Ad gloriam grassatur impigro passu;
Antiquiorum dum secutus exemplum,
Non usitato pulpitum quatit motu,
Factamque culto vividoque sermone
Offerre gaudet fabulam viris doctis.
Miratur aliquis? non ego. at magis mirer,
Si fiat aliter. Quippe qui scio, sane
Nil arbitrari posse vulgus insanum.

und erstorben. Nicht in der Selbständigkeit und Neuheit eigner Erfindung liegt für diesen Griechenschüler das Heil der Kunst, sondern in der Geschicklichkeit und Findigkeit, dem antiken Drama ähnliche Gegenstände zu erfassen, die damit ähnliche Situationen heraufführen müssen.

Fast für jede seiner Tragödien, die meistens Bibel- und Legendenstoffe behandeln und nur einmal einen Versuch im historischen Zeitdrama (Colignius) wagen, läßt sich ein griechisches Drama als Musterstück ansetzen, das natürlich Nebenströmungen anderer Einflüsse nicht ausschließt. So ist sein Erstlingswerk, der Simson (1600), der von Paul Melissus des Dichterlorbeers für würdig befunden, später aber vom Dichter *ob verba antiquiora, quibus referta erat* (wohl Plautinismen) stilistisch gebessert wurde, eine Nachbildung der Trachinierinnen, an die man eher als an den Hercules Ötäus zu denken hat. Schon dies Drama, das sich ausdrücklich als Nachahmung Senecas anzeigt, folgt in vielem den Griechen. Delila freilich ist keine sophokleische Deianeira, sondern reizt mit wütenden Worten wie Senecas Mänade sich gegen ihren Hercules-Simson auf (II, 1):

Non sic abibit, scelere pensabo scelus . . . . .
Anus. Ut per te amicus clade funesta occidat?
Del. Perimere amicum non paro, inimicum paro.
Anus. An hoc inultum facinus Hebraei sinent?
Te ferro et igni, te petent odio truces,
Tuamque ab imis sedibus vertent domum.
De. Nil tale metuo. sunt viri armis inclyti,
Queis credo memet pariter ac nostrum statum . . .
. . . Ibo ibo contra, quo ire compellit furor.
Dabo frena et omnem prona nequitiam citans,
Quod mulier audet perfida, irata, exsequar.

Gleicht sie hier der Medea oder Phädra, *quae omne vincit scelere femineum genus* (V, 3 wie Phäd. 687), so ist sie in der nächsten Scene dem Philister gegenüber die Zweifelnde, Zagende, während er ihre frühere Rolle übernimmt (II, 2; vgl. Phäd. 360):

Spes nulla durum posse molliri virum . . .
. . . Qui posse cuncta viribus vinci suis

Didicit ferendo, cuius immensus labor
Non flectit humeros, num mihi subdet caput?
Phil. Sit ille durus, acer, intractabilis:
Muliebri at astu vidimus vinci feros.
Viris negatas invenit mulier vias.

Die Blendung Simsons endlich, die wie die vorausgehende Sehnr zunächst ein Nuntius berichtet (Botentechnik hier auch im *Additum*, das die nur angekündigte, nicht vollzogene Rache nachholt), wird mit Klageworten begleitet, die dem Ödipus, dem griechischen mehr als dem römischen, entnommen sind.

Dessen Muster liegt auch vor allem Rhodes israelitischen Königsdramen zugrunde, von denen das zweite, König Sauls Ende, bereits oben besprochen ist; wesentlich nur im Titel erinnert der Saulus Gelbaeus an den Oedipus Coloneus. Engern Anschluß an Sophokles zeigt das erste, König Sauls Glück und Sünde. Im 2. Akt berichtet ein Bote in griechischer Weise den glücklichen Ausgang des Kampfes, frohlockend kehrt der siegreiche Herrscher heim, aber Samuel hält als Seher Teiresias dem jüdischen Ödipus seine Sünde wider den Höchsten vor und kündigt ihm seine Verwerfung an. Ähnlich wie der sophokleische Ödipus spricht hier auch Saul von der Last der Krone, die alle Sorgen auf ihn vereinigt (IV. Akt):

Nunc regni habenis destinatus obruor
Vastis laborum maximorum fluctibus.
Gerenda semper bella sunt foris, domi
In me recumbit civium spes et salus.
Ut nauta vitat providus periculum
In vorticoso gurgite immensi maris,
Sic providere me meis semper decet.
Si forte quid peccatur, adscribunt mihi,
Nec non volente rege quid fieri putant.

Den Ödipus-Imitationen schließt sich die erneuerte Antigone an, wie sie in deutlicher Nachahmung in der Hagne vorliegt, einem Märtyrerdrama gleich dem (mir nur aus Martins kurzer Erwähnung bekannten) Agag. Ein vornehmer heid-

nischer Jüngling, der Sohn des Statthalters Symphronius, liebt die christliche Nonne Hagne, die jede Annäherung als Befleckung meidet und Christi Braut bleiben will. Der tyrannische Vater sucht sie vergeblich zu zwingen und läßt sie wider den Wunsch des Sohnes, der für sie eintritt, ins Bordell schleppen. Da geschieht ein Wunder: ein Blitz fährt vom Himmel hernieder und tötet den liebenden Jüngling. Den toten Sohn an der vermeintlichen Zauberin, der christlichen Hexe, zu rächen, befiehlt der vereinsamte, völlig vernichtete Greis nunmehr die standhafte Bekennerin hinzurichten, die in seliger Verzückung den Himmel geöffnet sieht. Der legendarische Stoff ist der Gegenstand vieler Jesuitendramen, und so verwunderlich das bei dem streng protestantischen Prediger ist, auf den Einfluß des Jesuitendramas muß es doch zurückgeführt werden, wenn der Jüngling die Geliebte in einer Weise schildert, die man lateinischen Marinismus vor Marini nennen möchte:

Ah quid ego dicam? quidve non dicam miser?
Frontisne honorem praedicem, virgo, tuam?
Oculosne clari sidera imitantes poli?
An labra laudem mellea et roseas genas?
An Indico ebori colla commemorem aemula?
Teretes lacertos atque lacteolas manus?
An potius omnes corporis dotes tui.

(II, 1; II, 2 Vergleich mit Rose und Lilie wie im Hohenlied). Dann freilich fällt er aus der Rolle und führt in einem pedantischen Lehrvortrag das *Omnia vincit amor* an Beispielen der Tierwelt durch; der Chor aber singt dem *Ἔρως ἀνίκατε μάχαν* der Antigone den Preis der *Venus marigena* nach. An die Antigone knüpft gleich der Eingang an, das Gespräch der Schwestern Hagne und Emmerentia (I. Akt; vgl. Antig. 1):

Dilecta cordi plurimum soror mea,
Tuasne ad aures accidit facinus novum
Symphronii? --

ferner Hagnes Klagrede beim Abschied im Wechselgesang

mit dem Chor (IV, 2: *Hagnen, cives adspectate, Antra, heu, spurcis habitata lupis, Subeuntem*). Wie Haimon den Kreon (Ant. 710 ff.) mahnt der Sohn den Symphronius (III. Akt):

> Frenare potius impetum mentis decet.
> Egressus amnis flexuosus alveum,
> Videsne, quanta saepe det terris mala? —

Kombiniert sind die Motive der Antigone mit denen des Hippolytus, der in gewissem Sinne das Urbild aller Märtyrerdramen ist. *Miserere amantis* fleht der Jüngling als männliche Phädra und erklärt hyperbolisch (II, 2):

> Te vel per ignes et per undosum mare,
> Per saxa et alta nemora, per tesqua invia
> Et trita nulli, iusseris tantum, sequar. (vgl. Phäd. 613).

Dem Schluß des Thyestes, v. 1111 f., entstammt der Szenenschluß im IV. Akt:

> Hagne. Huic puniendum te meae tradunt preces.
> Symphron. Te puniendum trado. quam spernis, Deae.

Waren hier immerhin die Stoffe für ein antikisierendes Drama geeignet und dessen würdig, so hat sich seine klassizistische Kunst in der Stoffwahl völlig vergriffen bei den Patriarchaden. Der Abstand zwischen Gegenstand und Art der Darstellung wirkt am wunderlichsten, wenn er die Patriarchen nötigt, ihre Sandalen mit dem Kothurn zu vertauschen. Rhodes Esau ist wohl sein schwächstes Stück, weil es die ins Komische hinüberspielende familiäre Betrugsgeschichte zu hochgesteigertem tragischem Pathos hinaufschraubt. Mutter Rebekka muß natürlich zur wütenden Furie werden (II, 1):

> Accingere agedum, convoca vires tuas,
> Rebecca. Si quid arte feminea potes,
> Nunc experire, nitere, ut natus minor
> Ne post putetur:

und als das unheroische Wagnis, jene *pia fraus*, gelungen ist, triumphiert sie heroisch wie Atreus (Thy. 885 ff.):

> Laetante vultu gradior, atque omnes procul
> Remitto curas. (V, 2.

Der Waldmensch Esau, der am Schluß dem Betrüger flucht und droht (V, 4):

> Stringatur ensis. Gestit, en gestit manus
> Nigrantem ad Orcum mittere invisum caput,

ist selbstverständlich ein Hippolytus, *truculentus et severus et dura appetens* (wie Phäd. 461), der denn auch seinem Urbild das Lob des Landlebens nachspricht (II, 2).

Dem Hippolytusdrama des Römers schloß sich daher der Zögling Senecas noch enger als die andern Josephdramatiker an, als er selbst die Versuchung des *Josephus servus* zum Mittelstück einer Trilogie machte, umrahmt von dem Drama der Erniedrigung, dem *Josephus venditus*, und dem Drama der Erhöhung, *Josephus princeps*; für den heitern Ausgang der Tragödie beruft er sich hier, wie vor ihm Balthasar Crusius bei der *Exodus*, nach ihm Hugo Grotius beim gleichen Stoff, auf Euripides' Beispiel. (Alkestis, Helena, taur. Iphigenie, Ion.) Man kann sich nur wundern, daß er die Gefahr, den ganzen Hippolytus abzuschreiben, noch vermieden hat; so stark ist hier Anlehnung und Entlehnung bemerkbar. Man vergleiche die Liebesszene II, 2:

> Miserere amantis. Tu voluptas, tu salus,
> Tu vita, tu mel, tuque deliciae meae. . . .
> . . . Satisne dixit? etiam in amplexus ruam. —
> Jos. Quid hoc? quid hoc est? corpore a casto abstine
> Manum impudicam . . . . .
> . . . Quis eluet me Nilus? o coenum! o lutum! —
> Seph. Nec plus moveri, dura quam cautes potest.
> . . . Abivit ille, non abibit sic tamen.

(vgl. Phäd. 671. 704. 705. 715. 580.) Potiphar-Theseus ruft entsetzt über die Scheinheiligkeit des heuchlerischen Frömmlers (IV, 1; vgl. Med. 116. Phäd. 898. 918. 920. Ag. 112 f.):

> Quod facinus aures pepulit indignum meas
> Minime ferendum? Quid cui credas, precor.
> O vita, vita, pessimos mores foves,
> Abiere iura, sanctitas, pietas, fides,
> Et qui redire metuit, excussus pudor.
> Fons impudicum celat, iniustum color. —

Daneben darf man grade hier Euripides nicht vergessen, aus dem viele Gedanken übertragen sind. Gleich am Anfang entsprechen die Worte der Amme (I, 1):

> Utinam tulisset nunquam in Aegyptum pedem
> Josephus ille, genitus Hebraeo patre:
> Herae meae essent optimo res in statu,
> Quae nunc nefando misera succumbit malo,

dem Prolog der griechischen Medea. Und wenn sie dann der Herrin einen Liebestrank vorschlägt (I, 2: *Si cuncta temnis, artibus magicis eum Flectemus*), so beruht dies Motiv gewiß nicht auf legendarischer Tradition, wie A. v. Weilen in seltsamer Unkenntnis annimmt,[1]) sondern ist bei diesem Bettler, der von den Brosamen der Antike lebt, auch nur ein Abfall vom Mahl der griechischen Tragiker: es stammt aus Eur. Hipp. 509 (oder Sen. H. O. 452 ff.). Gradezu Übersetzung aus dem Griechischen aber ist der Dialog zwischen Potiphar-Theseus und Joseph-Hippolytus (IV, 2):

> I gloriare, finge te sanctum ac pium,
> Scientiaeque plurimos fumos cole,
> Magnifica nemo dicta curabit tua. (Eur. Hipp. 952 ff.) —
>
> Jos. En Sol, per altas aetheris currens plagas
> Non hominem in Orbe cernit hoc sanctum magis.
> Nam colere ritu patrio novi Deum,
> Eosque honore afficere, queis virtus placet,
> et quos pudor commendat et pietas sua.

(Eur. Hipp. 993 ff.) — Fortgeführt im V. Akt:

> Pot. I vade ad illos, iura qui violant tori,
> iisdemque narra splendidum factum tuum.
>
> Jos. Hoc urit igitur[2]) hocque suffigit novos
> Stimulos dolori, quod tibi videor nocens.

---

[1]) Weilen, Joseph 185.

[2]) Ist vielleicht *iterum* statt *igitur* zu lesen? (Eur. Hippol. 1070: *αἰαῖ· πρὸς ἦπαρ δακρύων τ' ἐγγὺς τόδε, εἰ δὴ κακός γε φαίνομαι δοκῶ τέ σοι*). Oder steht *igitur* für *δή*? — Der Vers variiert einen ähnlichen aus Virdungs Saul, Prolog: *Hoc hoc perurit, hocque suffigit novos Stimulos dolori: non perire ego abnuo, . . .; igitur* ist also Flickwort.

Pot. Tunc hunc madere lacrimis decuit genas,
Cum illicere es ausus in stuprum dominam tuam.
Jos. O quae pudicum semper habuisti, domus,
Cur vocis usus, cur abest sermo tibi?
(Eur. Hipp. 1068 ff.).

In einer Hinsicht nehmen die Josephstücke mit dem Esau zusammen eine besondere Stellung ein: der Chor ist hier nach römischem Muster gebildet. Nur im *Josephus venditus* fehlt er ganz; sonst stammt auch sein Gedankeninhalt aus Seneca, z. B. Esau, III. Akt:

Me si fata sinant, velim
Grato vivere in otio.
Sic vivam bene, sic satur
Aevi, curriculo meo
Decurso, moriar senex. (vgl. Thy. 393—400.)

Dagegen folgt der Chor der andern Dramen nach Form und Inhalt dem griechischen. Er unterbricht mit trivialen Zwischenbemerkungen und Weisheitssprüchen die Redenden, und oft genug ist ein *μέλος ἀπὸ σκηνῆς*, ein *κομμός* der alten Tragödie nachgebildet. Vornehmlich aber ist für diesen Lehrling der Griechen die kunstvolle Dreiteilung charakteristisch, die kein anderer hellenisierender Neulateiner, weder Buchanan und Calaminus noch Grotius und Heinsius durchgeführt hat. Am häufigsten ist die Zweiteilung in genau respondierende Strophe und Antistrophe: Simson II. III (2 mal). V (3 mal; verschlungen). Saulus Rex I. Hagne II. III. V (2 mal). Colignius II. IV. Den beiden Stollen schließt sich der Abgesang an, sodaß die Dreiteilung in Strophe, Antistrophe und Epodos erreicht wird, wobei freilich der Inhalt, der oft barste Prosa bietet, solchem Aufwand nicht immer entspricht. Fünfmal in den 9 behandelten Stücken: Simson I. Saulus Rex IV. Hagne I. IV. Colignius I. An den übrigen Aktschlüssen einfach wie im Esau und Joseph. — Die Bedeutung des Chors im Verhältnis zu dem an sich kurzen Umfang der Akte ist gering wie in Virdungs Thrasea, da man Brülows knappen Musiktext nicht vergleichen kann. Für vier Stücke hab ich die Verszählung durchgeführt:

	I. A. Ch.	II. A. Ch.	III. A. Ch.	IV. A. Ch.	V. A. Ch.	Akte	Chor	Verszahl
Simson:	90 34	131 30	194 26	108 19	143 86	666	195	861
Saul. Rex:	96 20	67 25	38 15	160 20	57 —	418	80	498
Saul. Gelb.:	89 14	198 14	43 73	78 25	93 4	501	130	631
Colignius:	81 36	266 18	145 28	74 20	210 —	776	102	878

Daß auch im Dialog manche Versreihen griechischen Ursprungs sind, ward bei den einzelnen Dramen gezeigt. Gelegentlich erkennt man auch den Einfluß lateinischer Philologenübersetzungen. So schließt sich Simson II, 2: *ut quando saeptis clusa dispositis fera Tenetur, assecteris ut canis sagax*, außer an Sen. Thy. 491, an Scaliger an, der Soph. Ajax 8 so übersetzt hatte. Das Hauptmuster für den Stil bleibt indessen doch Seneca, dessen gedrängte Kürze Rhodius gewandt nachahmt.

Wortdreiheiten:

pestis, exitium, lues. (durus, acer, intractabilis.) Simson.

Beschwörungen:

Te, te, per omnes, mulier, obtestor Deos. Simson II, 2.

Prahlreden:

Non si resumptis viribus versa vice Superbus Amalex victor instaret mihi, Tantum paverem. Saulus Rex IV.

Ebenso antithetisches „Damals nicht — Jetzt“: Saulus Gelbaeus IV, 1. Hagne IV.

Hyperbeln:

Ibo nutus ad tuos, Seu tu per undas, sive per flammas iubes Simson I. — Hagne II, 2.

Hyperbolisches „Eher“:

Simson III, 1. Hagne II, 2. Esau III, 1. — Josephus servus V: Advehat vesper diem, Aurora tenebras: ad caput Nilus retro Prius feratur, quam mihi hic animus cadat.

Gleichnisse:

sic cum pererrat arva Marmaricus leo, Simson I. Wie der Löwe: Simson, Addita. Saul. Gelb. I. Colignius V, 2. — Wolf in der Schafherde: Colign. III, 2. — Das Wild ist in dem Garn: Simson II, 2. Col. IV, 2. — Taube und Habicht: Saul. Rex I.

Wortspiele:

et morte vicit, Marte quos nequiit, viros. Simson, Addita.

Sentenzen:

efficere quod vis non potest, poterit dolus. Simson.

Stehende Phrasen:

nescio quid animus grande praesagit malum (Simson. Saul. Gelb.), ibo et latebo rupis exesae cavo (Simson, vgl. Phön. 359); Ausdrücke des Schauders: mens refugit, artus frigidus quassat tremor; horreo ac totus tremo (Esau); der alte Isaak spricht wie Hecuba (vgl. Tr. 952): Senio ac labore corpus exhaustum labat, Et tenuis anima vinculo pendet levi. (Esau I.)

Senecas Vorbild bestimmt auch den allegorischen Prolog einiger Stücke: den verkauften Joseph eröffnet der Teufel Alastor (vgl. Virdungs Saul), den Saul auf Gilboa die Desperatio, die dann noch am Eingang des 5. Akts auftritt. Auch im Colignius enthält der 1. Akt nur den Monolog der Katharina, während alle übrigen Stücke nach sophokleischer Weise dialogisch einsetzen; im Simson spricht am Anfang eine allegorische Gestalt, Acme, zu dem Helden, etwa wie Athena zu Odysseus in Sophokles' Aias. Sonst steht die Technik, wie im Vorherrschen der Stichomythie (Jos. vend. IV, 2. Jos. princ. III, 2. IV, 2. Simson IV, 2. Saulus Rex IV. Saul. Gelb. IV, 1. Hagne II, 2. III. IV, 1. Colignius II, 2, p. 348), so auch schon darin der griechischen näher, daß die Chöre nicht durchgehends den Schluß der Akte bilden, sondern oft die Szene mitten unterbrechen; auch stehn die Akte nicht selten durch die Ankündigung der neuauftretenden Personen in unmittelbarem Zusammenhang. Gleichwohl bewahrt Rhode gewohnheitsmäßig die herkömmliche Akteinteilung, obschon er über die Tradition erhaben ist: *ego nil moror; qui scio neque veteres Graecos neque Latinos, Plautum, Terentium, Senecam distinctiones actuum reliquisse.* So hat mit fast denselben Worten nach 25 Jahren Gryphius sich ausgesprochen, als er im Leo Armenius sogar die einzelnen Szenen bezeichnete: „die Abtheilung der Trauer- und Lustspiele in gewisse Stück oder Scenas ist den Alten . . . gantz unbekandt gewesen. Nichts

weniger haben wir solche mehr dem Leser zu Gefallen behalten, als daß wir sie hoch billichten." Die auffallende Übereinstimmung in diesem Rechenschaftsbericht, die fast auf direkten Zusammenhang schließen ließe, erklärt sich durch die gemeinsame Quelle. Beide sind abhängig von Daniel Heinsius, der in der Vorrede zu seinem Auriacus (1602) die angewandte Unterscheidung für unnötig und unbegründet erklärt hatte: *si quis malit distinctiones scenarum, quas hic praeter morem adhibitas videt, praetermittere, nobis haud invitis id faciet . . . Graeci autem ne maiores quidem distinctiones notare amant. Liberum hoc ergo est.*

Von dem genannten Drama des Holländers ist Rhode auch stofflich beeinflußt bei seinem interessantesten und bekanntesten Werk, der Tragödie Colignius (1614). Hatte Heinsius in seinem nationalen Drama den Tod Wilhelms von Oranien dargestellt, so wählt der reformierte Rhode dessen Schwiegervater, den Admiral Coligny, das erste Opfer der Pariser Bluthochzeit, zum tragischen Helden. Er widmet sein Trauerspiel seinem Landesherrn, dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, der ein Enkel Wilhelms von Oranien war, und spricht seine Verwunderung darüber aus, daß noch kein Franzose sich gefunden, die furchtbar blutigen Ereignisse vor 40 Jahren in einer Tragödie zu verarbeiten: *Nam sive rei ipsius gravitatem spectemus sive argumenti ubertatem, historia est dignissima, in qua ingenii nervos intendamus.* Das streng klassizistisch-rhetorische Drama stellt die Vorgänge von der nach der Geschichte wenige Tage vorausgehenden Verwundung bis zu der letzten Katastrophe dar, die ein Bote im 5. Akt dem Chor und dem Schwiegersohn des Ermordeten meldet. Auch hier tritt der griechische Einfluß bedeutsam hervor, nicht nur in der formalen Durchbildung der Chöre, sondern in der Nachahmung ganzer Szenen (II, 1 der Schlaf des Verwundeten, wie im Philoktetes). Seneca ist maßgebend für den Stil, mehr noch für die typenbildende Charakteristik. Eine Kollektivpersönlichkeit wie der Philistes im Simson ist der hinterlistige, versteckte

Guisius, *machinator fraudis ac scelerum artifex* (V, 1 wie Tr. 750), dem als offener, ehrlicher Gegner Thelignius gegenübersteht. Luise wird von bangen Vorahnungen ergriffen; ihr Vater aber ist der starke Staatsmann, *patriae columen praesidiumque*, unerschütterlich auch bei dem Attentat, *veluti cautes, quae stat in magno mari, admittit undas, nec movetur fluctibus* (II, 1). Auf der andern Seite treibt Katharina von Medicis, ein Machtweib im Stile Senecas, den schwachen und schwankenden Karl IX. zum Entschluß, furchtlos und rücksichtslos wie Medea (527 ff.):

Conditio regis misera, si populum timet.
Car. Quid concitatus non facit populi furor?
Cath. A rege populi quando dependet salus,
Odit nocentes, quisquis in regem est bonus.
Car. Si nil timendus mobilis vulgi est furor,
At Teutonorum pertimesce principes.
Cath. His adice Anglos, facile demersos dabo . . .
. . . Abscessit ille; parta iam, parta ultio est.
Meritas scelesti iam mihi poenas dabunt.
Quid dixi inepta? scilicet lentum est, dabunt.
Dedere. (vgl. auch H. f. 644.)

Will man den Eindruck am besten vergegenwärtigen, so mag man an die Natürliche Tochter denken: sehr moderne Ereignisse werden antikisierend, typisch andeutend dargestellt. Von der chronikalischen Namensüberfülle des Calaminus ist diese historische Tragödie weit entfernt.

Man hat sich gefragt, woher in der letzten Zeit der lateinischen Dramatik die Richtung auf die Geschichte komme. Der Rudolphottocarus, den man mit der Bezeichnung „historisches Drama“ überschätzt, entstammt nur den persönlichen Absichten seines Verfassers, und Daniel Cramers Drama vom Prinzenraub gar ist bloß eine Newe Zeitung des 16. Jahrhunderts in der literarischen Komödienform. Dies Drama des Pfälzers aber ist ohne den holländischen Vorgang im Auriacus undenkbar. Luise, die Tochter Colignys und die Gemahlin Wilhelms von Oranien, spielt in beiden Stücken die nämliche Rolle; eine Verwundung geht als Warnung

der Ermordung beider protestantischer Staatsmänner voraus; und wenn dort nach Luisens Totenklage die Libertas Saucia wehrufend das Land verläßt, so begleitet hier die Pietas tröstend die vertriebenen Hugenotten. Guisius dürstet nach Blut wie die Inquisitio bei Heinsius (II, 1):

Aridas sitis premit
Squallorque fauces: . . . non curae mihi
Nyseïo qui colle distillat latex;
Tuusque si quid languido fallax gradu
Maron procaces inter exhaurit choros
Interque Panas, virginesque Menadas,
Et aestuantes Liberi succo Deos.
Non si Falerni quidquid uvarum est tui . . .
. . . Descendat in me: carior sitis premit,
Parvumque nescit; pluris hic liquor mihi est,
Merumque Ibero nuper inventum meo
Cruor, Cruor, Cruor.

Danach Rhodius III, 2 zusammenziehend:

Hinc sacra fauces aridas sitis premit:
Sedare quam vitigenus haud possit latex.
Baccheïa dona Menades poscant sibi,
Et ebriosus Liberum quisquis colit.
Humanus ora nostra delectat cruor. —

Daß Rhode auch theoretisch von Heinsius gelernt hat, ist betreffs der Akteinteilung schon nachgewiesen; auch in der Gestaltung des Josephstoffes folgt er holländischen Anregungen. A. v. Weilen hat das wohl gefühlt, wenn er von ihm sagt: „Er dokumentirt eine Umkehr im Josephs-Drama, gefolgt von Grotius und Vondel.“[1]) Der Gedanke ist indessen schief und unhistorisch; soll etwa der große Gelehrte, den der Weltruhm erhob, auf der Höhe seiner holländischen Kultur sich viel um den armseligen deutschen Pastor gekümmert haben? Vielmehr wählt Grotius das Thema von Joseph und seinen Brüdern aus demselben Grunde, den Rhode ausdrücklich anführt (S. 112): die Geschichte Josephs ist der einzige biblische Gegenstand mit Peripetie und Ana-

[1]) Weilen, Joseph 184.

gnorisis. Beides geht wiederum auf den Theoretiker Heinsius zurück, der in seinem Lehrbuch den Josephstoff als *implexa tragoedia* dramatischer Behandlung empfohlen hatte.[1]) So ergänzt Vondel den von ihm übersetzten Joseph des Grotius selbständig zu einer Trilogie, unabhängig natürlich von Rhodius, der von vornherein eine Trilogie beabsichtigt hatte.

Wieviel er den Holländern verdankt, hat der Deutsche niemals verleugnet, sie vielmehr bewundernd als Muster anerkannt. Wie Michael Virdung 1602 den Dichter des Auriacus als die Sonne unter den Poeten pries, vor der sich alle bisherigen Dichterlinge wie Gespenster der Nacht verkriechen müßten[2]), so hat Theodor Rhode ihm als seinem Meister gehuldigt. Er sprach nur die öffentliche Meinung der Gebildeten aus, wenn er nach Scaligers, Taubmanns und Melissus' Tode Heinsius den größten Dichter der Zeit nannte, der alle andern übertönt wie die Nachtigall mit ihrem Schall alle Vöglein.

Dasselbe haben die Männer der folgenden Generation bekannt, die die nationale Renaissancedichtung in Deutschland heraufführten. Von demselben Lande, von dem die höfische Epik des Mittelalters ausgegangen war, schlug auch die neue Welle des Humanismus herüber. Opitzens dramaturgisch vorbereitende wie Gryphius' dramatisch beginnende Tätigkeit ist von der dichterischen und philologischen Arbeit der Holländer abhängig. Um sie historisch zu begreifen, müssen wir diesen deutschen Gelehrten die Bildungsreise nach Holland nachwandern; ist doch mehr als eine bloße „Kuriosität" der Ertrag, den wir heimbringen. Doch nicht nur in ihrer Wirkung auf Opitz und Gryphius, als Bindeglied zwischen der lateinischen und der nationalen Dichtung, haben wir die holländischen Dramatiker zu betrachten; auch für sich als deutsche Gelehrte und Schriftsteller. Das waren sie durchaus nach der Anschauung der Zeit, die die Bande

[1]) Dan. Heinsius, de tragoediae constitutione (Lugd. Bat. 1611), p. 53.

[2]) s. S. 41, Anm. 2.

mit dem stammverwandten Lande noch enger knüpfte, Opitz rühmt seine niederdeutschen Vorgänger: „Die Teutsche Poesy war gantz vnd gar verlohren"; da habt ihr „vnsre Muttersprach in jhren werth gebracht."[1]) Die Grenze, bis zu der wir sie in ihren Hauptvertretern verfolgen, ist mit dem Jahre 1646 gegeben, einmal weil da die selbständige Produktion der Deutschen einsetzt, sodann, weil mit dem westfälischen Frieden die äußere Gemeinschaft mit dem alten Reich aufhörte. Bis dahin aber wird man gut tun, auch die Dichtung als alldeutsch anzusehen; rechnet man doch auch Heinrich von Veldeke zur deutschen Literatur.

[1]) Martin Opitz, Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624, hsg. Witkowski (Halle 1902), S. 24 f.

III. Seneca in Holland.

Funfzehn Jahre waren vergangen, seit Wilhelm von Oranien, der Einiger der sieben nordniederländischen Provinzen, in Delfft von Mörderhand gefallen war, da versenkte sich am Ort der Tat ein frommer reformierter Geistlicher, Caspar Casparius, in die Geschichte der jüngsten Vergangenheit. Die Frucht seiner Studien war eine Dichtung, von der er wie von einer Abhandlung spricht (*commentatiuncula*, *lucubratiuncula* nennt er sie), die Tragödie *Princeps Auriacus sive Libertas defensa* (1599), die er den orthodoxen Gemeinden von Holland und Seeland zuschrieb.[1]) Im Grunde wars nicht viel anders, als wenn nach dem Siege von Hemmingstedt in einem großen historischen Gedicht alle Ereignisse des letzten Jahrhunderts ditmarsischer Geschichte zusammengefaßt wurden[2]). Wenn Casparius statt der volkstümlichen die anspruchsvollere Form der Tragödie wählte, so zeigt sich darin nur der Wechsel der Anschau-

---

[1]) Princeps Auriacus sive Libertas defensa. Tragoedia nova. Delphis 1599. (Berlin X f 3472) fehlt bei Goedeke; nachgetragen von Holstein, Zschr. f. d[eutsche] Phil[ologie] 20, 108. Kurze Notiz: van der Aa, Biographisch Woordenboek (Haarlem) III, 221. Worp, de Invloed van Seneca 56; etwas ausführlicher J. A. Worp, Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland. I. (Groningen 1904), 224. (Nach Abschluß dieses Kapitels mir bekannt geworden.) — Außerdem besitzt die Berliner Kgl. Bibliothek von Casparius die Schrift: de Iure Belli Belgici adversus Philippum Regem Hispaniae Oratio. Hagae Com. 1599.

[2]) Neocorus I, 495 ff. (= R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen, II, Leipzig 1866, 436—444).

ungen und Stilformen, der Unterschied zwischen Jahrhundert-Anfang und Ende. Aber nicht literarisch, nur religiös und politisch wollte er wirken. Sein dichterisches Vorbild war außer Seneca der Cäsar des Muret, den er einmal nahezu wörtlich, doch wenig glücklich benutzt[1]). Doch während der Franzose klassizistisch die Einheit der Zeit durchführt, läßt der niederländische Pastor alle Vorgänge vom Beginn des Kampfes bis zum Tode des Helden an dem Leser vorüberziehen, freilich nicht konkret anschaulich mit chronikartigem Detail, sondern in abstrakt begrifflicher Darstellung.

Zu Beginn des Stückes steigt der Teufel aus der Hölle, wo die Verbrecher in ewiger Qual büßen, und kündet die Greuel der spanischen Tyrannei an. (Prolog des Alastor auch in Virdungs Saul und Rhodes 1. Joseph.) In Senecas Art ist wie der Anfang, so das Ende gebildet. Auf den Botenbericht von Wilhelms Ermordung folgt ein prophetischer Schluß: ein Seher weissagt die glanzvolle Zukunft des neuen Staates. Dazwischen wird in den Reden von *princeps* und *tyrannus* der Gegensatz von Freiheit und Despotismus vorgeführt; doch nicht so schroff und kühn wie die Ditmarschen ihren Gegner, „Koning Hans, den averdadigen Mann" individuell hinpflanzen[2]). Blässe, typische, schemenhafte Gestalten erscheinen: nicht Philipp II. von Spanien, sondern der Tyrann, von zwei Ratgebern umgeben, die das Prinzip

---

[1]) Der Tyrannus II, 1 (S. 18):

nec iam sufficit
Hic unus orbis, numini angustus meo.
Quid restat ergo quidve nostro nomine
Dignum exhibere mundus hic queat amplius?
Nisi Caesar ut quondam, inter igneis astricos
(Sed omen absit) stella lucida fulgeam?

Vgl. Muret, Cäsar I:

Quid ergo restat quidve dignum Caesare
Subacta tellus exhibere amplius potest?

[2]) Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder aus Schleswig, Holstein und Lauenburg (Kiel 1845), S. 58.

des Guten und des Bösen schon im Namen vertreten (Eubulus und Ahitophel). Ein Traum hat ihn erschüttert, der in Anlehnung an den der Octavia und Calpurnia erzählt wird (vgl. Oct. 714 ff.). Aber er achtet nicht darauf, von wildwütendem Rasen ergriffen, *Ibero tumidus imperio* (vgl. Med. 178). Es kommt zu dem bei Seneca stereotypen Streit zwischen den Maximen fürstlicher Willkür und Milde: der gute Ratgeber stellt vergebens dem „Erlaubt ist, was gefällt" das maßvolle „Erlaubt ist, was sich ziemt" entgegen Der Könige Krankheit ist es, falschen Anklagen blindlings zu folgen; so bleibt der Herrscher bei dem neronischen Grundsatz: *Quidquid excelsum est, ruat* (vgl. Oct. 471). Dem Tyrannen tritt im 3. Akt nach einem Monolog der gute, fromme, rechtliche Fürst entgegen; wiederum nicht Wilhelm, Graf von Nassau, sondern der Musterfürst, der sich, nur Soldat und brav, von den Schlingen des Spaniers fangen läßt. Bis zum Ende des 3. Aktes wird so die Lage vor dem Ausbruch des Kampfes geschildert. Im 4. Akt vernehmen wir aus dem Munde des Eusebius, in dem der Dichter vielleicht sich selbst darstellt, eines frommen Klausners Klage über die furchtbaren Folgen des Krieges. Die zweite Szene endlich bringt die letzte Ansprache des Fürsten vor seinem Tode. Rückblickend schaut er noch einmal auf die Wirren der Vergangenheit. Egmont und Hoorn sind tot, sein Sohn gefangen in den Händen der Feinde; ohne Namensnennung, nur schattenhaft wird das alles angedeutet. Schmerzlich gedenkt er, eh er den verbliebenen Knaben als künftigen Rächer anredet, des abwesenden, ihm entrissenen Sohnes; ähnlich wie Andromacha, wie Iokasta von dem Sohne redet (vgl. Tr. 562. 470, Phön. 491 f.):

Ubi nunc, gnate mi, procul a domo
degis paterna? an inter umbras parvulus
erras minores? gnate, quis te nunc locus
Fortunave sibi vindicavit? . . .
. . . Eritne tempus illud ac felix dies,
quo Belgici defensor ac vindex soli
Lares paternos e tyranni vindices Manibus? . . .

An posito amore patriae . . .
. . . id bellum sequeris, vincier
in quo tibi optatissimum esse debeat?

Auch sonst ist Casparius' Arbeit vielfach eine Mosaik aus Phrasen und Worten Senecas; so ist das Gleichnis, das der *princeps* III, 1 gebraucht, zusammengesetzt aus Med. 940 und Thy. 438, ein zweites aus Med. 411 und 408:

Quod procellosum mare,
quae Scylla latrans, quae Charybdis naufragas
sorbens trabeis virosque tantis intonat
minis: tyranni quantus exundat furor.

Dem bettelhaften Borgen steht auf der andern Seite formales Ungeschick gegenüber; Unbeholfenheit wie im Aufbau der Handlung, so im Vers- und Satzbau. Aber mag das Ganze auch einer vertrockneten Herbariumsblüte gleichen, einen Hauch aus großer Zeit spürt man doch trotz aller Starrheit. Wie über die ditmarsischen Volkslieder eine latente Frömmigkeit sich ausbreitet, so findet hier das demütig stolze Bewußtsein des Sieges mit göttlicher Hilfe, der alttestamentliche Gedanke „Mit Mann und Roß und Wagen hat sie der Herr geschlagen", durchgehends gesunden Ausdruck:

Valuere nihil turmae innumerae
Equitum, peditumque nihil signa
Plurima valuere: levis veluti
tippula vis evanuit omnis. (Chor IV.)

Casparius' Drama ward bald verdrängt und vergessen; aber der Mann, der so gering von sich dachte, daß wir nichts von ihm als den Namen wissen, hat doch die größte Wirkung ausgeübt durch einen Späteren, der seiner Dichtung die beste anregende Kraft entsaugt hat. In einer Zeit, in der die Formkunst alles galt, wurde das vielfach formlose, unliterarische Zeitgedicht völlig verdunkelt durch das glänzende, formvollendete, literarisch epochemachende Werk eines jungen Philologen, den Auriacus des Daniel Heinsius (1602). Der 22jährige Gelehrte knüpfte im Titel an den Vorgänger an; aber beide Dramen, die nur wenige Jahre

auseinanderliegen, repräsentieren den Gegensatz zweier Jahrhunderte und der in ihnen herrschenden geistigen Mächte. Wie in Deutschland von Virdungs ersten Tragödien zu seiner letzten schreiten wir hier, so wenig sonst die Jahrhundertwende als Grenzpfahl zu respektieren ist, von 1599 zu 1602 vom 16. zum 17. Jahrhundert, von der Reformation zur Renaissance.

Freilich sind grade diese drei Jahre bedeutungsvoll genug; die Prophezeiung am Ende von Casparius' Drama geht glänzend in Erfüllung. Moritz von Oranien, des großen Vaters glücklicherer Sohn, siegt am 2. Juli 1600 in der Schlacht bei Nieuwpoort, der ruhmreichsten des ganzen Befreiungskrieges. Hollands Seemacht erstarkt, bis zum fernen Indien sendet das meerbeherrschende Batavien seine Flotten, und der kleine habsburgische Vasallenstaat wird bald zur europäischen Weltmacht. Das Land, dem der Kampf erst aufgedrungen war, erfährt den Segen eines siegreichen Krieges, und mitten im Krieg erblühen die Künste des Friedens. Anders als in der ditmarsischen Burenrepublik folgt im niederländischen Freistaat, dem alle Bedingungen höherer Kultur sich glücklich vereinen, auf sein Salamis-Hemmingstedt der Glanz des attischen 5. Jahrhunderts. Das alte Athen scheint wiederzuerstehen, und die Leidener Universität wird durch den Ruhm ihrer Lehrer die erste der Welt. Der höchsten Blüte der Malerei geht ein hoher Aufschwung der Dichtung zur Seite; neben Rembrandt und seinen Genossen stehn Hooft und Vondel, von denen Einer zu den Großen der Weltliteratur gehört oder gehören sollte. Mit dem Erwachen des Nationalgefühls kommt der nationale Gehalt auch in die Literatur, freilich oft in sehr unnationaler Form; mit der Renaissance des politischen Lebens tritt eine Neu-Renaissance des literarischen ein, schon darin von der ersten, durch Erasmus vertretenen verschieden, daß hier die sichern Wurzeln der Kraft im nationalen Boden ruhn.

Eine Vereinigung von nationaler Gesinnung und klassischem Ausdruck ist auch das erste Drama des Heinsius,

den Ständen Hollands und Westfrieslands, wo der Flüchtling aus Flandern eine neue Heimat gefunden hatte, zugeeignet. Das ganze Gedicht ist wie die Vorrede ein Hymnus auf Hollands Größe (besonders Chor IV). Aber weit kühner und stolzer als der Vorgänger stellt er zugleich mit den höchsten literarischen Prätensionen sein Werk als künstlerische Leistung hin.[1]) Die Tragödie ist die königliche Dichtgattung, sie läßt nur Könige, Fürsten und Helden auftreten und erhebt sich mit ihrer königlichen Sprache über das Gemeine; selbst der Staatsmann Sophokles hat es nicht verschmäht, Trauerspiele zu schreiben. Doch während das Altertum nur unwahre Fabeln und kein historisches Drama kennt, will er den würdigsten Gegenstand wählen, eine Tragödie aus der Zeitgeschichte: die höchste Kunst mit geschichtlicher Wahrheit vereinigt. Bewundernd erkannten die ersten Gelehrten der Zeit, Scaliger, Dousa, Grotius in diesem Jüngling einen Dichter, den man Muret und Buchanan, den modernen Fortsetzern der Antike, an die Seite, wo nicht über sie stellen konnte, und die landsmännischen Vorläufer dieses Holländers, Casparius und Gamerius[2]), schienen weit überholt.

Von Casparius' Dichtung scheidet die neue schon die größere Länge, die selbst die längste Seneca-Tragödie, den Herc. Ötäus, noch übertrifft; während jene nur (862 + 228 =) 1090 Verse umfaßt, schwillt ihr Umfang auf 2123 an, von denen 1779 (185, 358, 603, 346, 287) dem Dialog, 344 (57, 155, 65, 67) dem Chor gehören. Grade die langen Monologe und monologischen Ansprachen mit ihrer gleichmäßigen Feierlichkeit und einförmigen Rhetorik machen das

[1]) Die Vorrede des Auriacus ist als neue Quelle den von Borinski (S. 56—114), Berghöffer (M. Opitz' Buch von der deutschen Poeterei, Diss. Göttingen 1888), Beckherrn (Opitz, Ronsard und Heinsius, Diss. Königsberg 1888) ermittelten Gewährsmännern für die ersten Kapitel der Poeterei von Opitz anzureihen: die Poesie eine uralte Philosophie oder Theologie, die ἀοιδοί zur Zeit Homers und der sieben Weisen, Berufung auf Strabo.

[2]) Verfasser einer *tragoedia sacra* Pornius (Antv. 1568); vgl. van der Aa VII (Haarlem 1862), 30 f.

Werk eintönig, langweilig und als Ganzes bei allen Einzelschönheiten ungenießbar. Trotz der Länge ist wieder im Gegensatz zu Casparius die Einheit von Ort und Zeit streng gewahrt. Nur die letzten Ereignisse vor der Mordtat werden vorgeführt, nicht der Kampf zwischen Spaniern und Niederländern; nicht das Epos des Freiheitskrieges in dialogischer Stilisierung, sondern der tragische Ausgang des Dramas *Libertas saucia*, nicht *defensa*, lautet der Titel. Wohl hält sich die Darstellung auch hier in dunkel andeutenden, typisch symbolisierenden Zügen; für die schon bei der deutschen Nachahmung des Auriacus, Rhodes Colignius, an die Natürliche Tochter erinnert wurde. Aber Wilhelm der Schweiger ist nicht die blasse Idealfigur des *bonus princeps* wie bei Casparius, sondern der große Staatsmann, der Renaissancemensch auf dem Gebiete der Politik. Der Fürst ist die Sonne, die das All durchflutet und belebt. (II, 2.)

Ganz Holland ruht auf seinen Schultern; so rühmt er in langer prunkvoller Eingangsrede, die den ganzen 1. Akt füllt, nur leider allzu prahlerisch nach Senecas Vorbild. Der Führer im Freiheitskampf vergleicht sich den Tyrannenmördern Brutus, Harmodius und Aristogiton. Ja er ist größer als Herakles; der republikanische Held, der nicht zur Krone gegriffen hat. Im 2. Akt treten die Schergen der Tyrannei auf; den drei Furien hat sich die Inquisition, die spanische Erinys, als vierte Schwester gesellt. Das weltbeherrschende Rom gehorcht einem Götzen; aber nimmer kann es das freie, reiche Batavien zwingen, seine kühnen Seefahrer, denen das Meer Heimat, Wohnung und Grab ist. Doch alle Weine der Welt können den rasenden Durst der höllischen Göttin nicht stillen; nur Blut, Blut, Blut! so ruft sie in dreimaligem Aufschrei. Die wildesten Leidenschaften sollen zum Werk der Rache helfend erscheinen. In schönem Gegensatz dazu steht die nächste Szene. Der Sohn des Helden schlummert wie ein kleiner Astyanax ruhig im Schoße der Mutter. Sie aber verharrt in banger Sorge, deren düstere Macht mit ungeheurer Kraft bildlicher Anschauung geschil-

dert wird. Der 3. Akt sucht wieder durch psychologische Analyse einen schaurigen Hauch der Stimmung zu erwecken. Die Rache selbst, die Vergeltung schreitet schwankenden Schrittes zum Werke. In langer Tirade spricht der heuchlerische Mörder vom Martertode des alten Vaters, der um des Glaubens und der Freiheit willen den Spaniern zum Opfer gefallen sei; an ihnen will er den Vater rächen, wie er dem Präfekten vorspiegelt. Dann folgt wieder eine längere Rede des Oraniers (III, 2): Ich bin der Befreier des Landes und damit der Welt. Anrede an den Knaben: Du wirst einst Deines Vaters Rächer sein, Du gehörst der Welt, kannst nicht im Verborgenen leben. — IV, 1. Der Mörder vor dem entscheidenden Schritt: Noch schwankt er, bis sein Entschluß feststeht. Die Inquisitio, die vierte Furie treibt ihn; interessant in ihren Worten die moderne Erweiterung: nicht bloß von Uhu und Eule, sondern auch von Kröten und giftigen Fröschen spricht sie. IV, 2. Luise mit der Amme, geängstigt durch einen Traum. Sie fürchtet den Fremden, der am Hofe Eingang gefunden hat. — Die Mordscene IV, 3 eröffnet ein langer Monolog des Mörders, ein beständiges Wühlen in der Grausamkeit: ein Tod genügt ihm nicht, könnt er doch dreimal sterben! — Noch ein letzter Vortrag des Fürsten: Die Natur ist in ewigem Kreislauf. Der Mensch sucht sich gegenseitig zu vernichten. So erstehen Eroberer, Weltbezwinger; Zerstörung ist das allgemeine Ziel — da sinkt er selbst getroffen nieder. Der 5. Akt enthält die Totenklage um den Gemordeten. Luise hat wie Hecuba und Andromacha nun nichts mehr zu fürchten. Es ist ein Schmerz ohnegleichen; den Vater hat sie einmal, den Gatten zweimal verloren:

> Reddas parentem, ne meum gemam virum.
> Reddas maritum, ne meum gemam patrem.

In ihre Klagen stimmt das Volk ein, das seinen Fürsten bejammert. Endlich klagt die Libertas Saucia selbst (V, 2): Das Weltall trauert um den Helden, der Himmel und alle

Gestirne (die werden dann aufgezählt). Das Haupt des Landes ist gefallen; so verläßt die Freiheit die Erde, auf der der Mensch die furchtbarste Bestie ist.

Wehrufe, das oft wiederholte *Heu heu* oder *Ah, ah,* deutet hier ebenso wie die trochäischen Tetrameter, die in anderer Situation als bei Seneca vorkommen (in der Furienrede, vgl. Iris und Lyssa in Euripides' Herakles), auf griechischen Einfluß, wie denn der Verfasser in einer Neuauflage, zu der es dann nicht kam, auseinandersetzen wollte, *in quibus Hellenismi vestigia premimus.* Überhaupt ist das Drama keineswegs eine sklavische Nachahmung der römischen Tragödie: dazu war der junge Gelehrte viel zu sehr Dichter. Anakreontische Töne schlägt er an, die fast an die Goethische Neudichtung erinnern, wenn er im Chorlied von der kleinen Grille spricht, die luftig in den Ähren thront und nichts weiß vom Dräuen der Dränger, von Albas spanischer Hinterlist (II). Schön und duftig schildert er, selbst in einer Zeit frühlinghaften Erwachens, das Erwachen der Erde im Frühling (Chor III):

Illinc Daedalei progenies soli,
Ridentes violaeque, et violae soror
Circum virgineis picta ruboribus
Florum nobilium dux Rosa nascitur.
Caelum nutrit amor, nutrit amor solum.

Maßgebend für den Dialog war indes doch Senecas Muster, dessen Stileigenheiten Heinsius philologisch treu wiedergibt: den würdevoll langsam abgemessenen Schritt (feierliche Anreden: II, 2 der *senex* zu Luise: *Dignata magni principis princeps thoro Taedaeque columen*: *nata magnanimi patris, Maioris uxor*), die Wortdreiheiten und Häufungen (S. 17, 21, 23, 24 u. ö., 40: *parvus, inscius, rudis;* S. 20: *quidquid et clemens, pium Nobis relictum, molle, pacatum fuit*), die ausgeführten Gleichnisse (bis auf 18 Verse ausgedehnt: das alte Streitroß; unterirdisches Feuer III, 1; der bleiche Mond; vor dem Sturm III, 2; dem Schwert gleicht der harte, stählerne Mut des Helden IV, 2; die meisten selbständig),

die Hyperbeln (S. 9 im Prolog des *princeps;* IV, 1 in der Rede des Mörders: *haud si tota vis Mavortia... Undam minetur hinc et hinc flammam mihi ..... Usquam recedam. praevius pes hic manet Locoque fixus haeret: haud illum dei Totusque retro mundus incumbens agat: Non si trecenae membra divellant rotae);* „Eher" mit eigenartiger patriotischer Modernisierung (III, 1: *citius aetheris vagans Regina noctis luna dediscet viam; Laudes Batavus Martias, fraudes Iber, Quam fata sicco lumine evolvam mea).* — Auch hier zeigt sich der Gegensatz zu Casparius und dem 16. Jahrhundert. Dem einen ist die Tragödie nur der unterlegte Text einer Predigt, dem andern wird die Dichtung Selbstzweck; die literarische Form, den Schriftsteller mit seinem geistreichen Stil, den römischen Aristokraten wissen diese Aristokraten des Geistes, diese neuhumanistischen *poetae* zu würdigen und weiterzubilden. Das gleiche gilt für Technik und Charakteristik; so konnte Hugo Grotius den „Schwan von Flandern" am besten ehren, indem er seinen Gestalten die der römischen Tragödie gegenüberstellte. Bei der großen Bedeutung dieses Dramas, ohne das der Deutsche Theodor Rhodius und die niederländische nationale Dramatik nicht denkbar wäre, ist das von Wichtigkeit; Seneca ward zunächst diesem Klassizismus vielbewundertes Vorbild.

Zwar hat man keineswegs den ganzen Seneca in Bausch und Bogen über die Griechen gestellt. Das haben schon die spätern Italiener wie Giraldi[1]) nicht mehr getan, erst recht nicht die französischen und holländischen Philologen; entgegen der herkömmlichen Meinung, die sich stolz der bessern Erkenntnis freut. Es ist nicht wahr, daß Scaliger den Seneca so überschätzt hat, wie Creizenach[2]) und Borinski[3]) behaupten. Er bringt den rhetorischen Dramatiker ganz richtig in eine Gruppe mit dem epischen Rhetor Lucan,

---

[1]) Lilius Gregorius Gyraldus, in Scriverius' Ausgabe, I (Testimon.).
[2]) Creizenach II, 501.
[3]) Borinski 87.

und den stellt er als Dichter tief unter Maro; sein Gesang ertönt ihm trotz aller hochtrabenden Worte bisweilen wie Hundegebell.[1]) Gewiß, in dem heroischen Pathos und der kraftvollen Wucht der majestätischen Sprache ist Seneca nach seiner Meinung den Griechen ebenbürtig und in dem Glanz der feindurchbildeten Darstellung selbst dem Euripides überlegen. Aber schon dies „selbst" weist auf die latente höhere Wertung der Hellenen, und ganz bestimmt fährt er fort: *In quibus Sophoclis se esse voluit similiorem, frustra fuit.* Das heißt doch gradezu: er strebte dem Sophokles nach, hat ihn aber nicht erreicht. Immerhin war dieser Romane, der den Vergil dem Homer vorzog, dessen oberflächliche Definition der Tragödie über die roheste, ödeste Aufzählung von allerlei Schandtaten als tragischen Gegenständen nicht hinauskam, für die formalen Vorzüge Senecaischer Rhetorik allzu einseitig eingenommen. Sonst hätte nicht Jan Dousa mit Berufung auf Scaligers Autorität die Meinung verkünden können: „Der Griechen tragische Würde ist vom römischen Witz überwunden, der eine Römer trägt den Preis vor den drei griechischen Dichtern davon."

Am schroffsten und freiesten aber hat Justus Lipsius über Seneca abgeurteilt. Er erkannte hinter der gerühmten *gravitas* und *granditas* die innere Hohlheit (*affectatio* und *tumor*), er sah in den Sentenzen keine glänzenden Lichter, sondern nur mühsam aus dem Aschenhäufchen aufgeblasene Funken (*nec enim lumina, sed scintillae sunt*). Freilich, so gesund und gescheit, wie dies Urteil danach scheinen möchte, ist es denn doch nicht: die beiden Stücke, die Lipsius für die schönsten hielt, die Medea und gar die Phönissen, wird heute kein Mensch so hoch über die andern erheben. Da mochte es hingehn, wenn er anderseits die Octavia ein knabenhaftes Produkt nannte. Aber wenn er gar das relativ beste Stück, die Troades, als das Machwerk eines elenden Dichter-

[1]) Scaliger, Poet. VI, 6 (S. 325 der Folio-Ausgabe von 1561). Definition der Tragödie III, 97.

lings zu bezeichnen wagte, so war gegen solche Kritik eine Reaktion nur berechtigt.

Die kam auch alsbald von der jüngeren Generation. Joseph Scaliger, der Philologe, hat die Troades gegen Lipsius' hochmütiges Absprechen verteidigt, ohne im übrigen gegen die Schwächen dieser Dramen blind zu sein. *Longe inferior Seneca,* sagt er beim Herc. furens, und die Phönissen sind ihm eine deklamatorische Schulstudie, in der vieles geziert und affektiert erscheint.

Eingehender hat Daniel Heinsius sich über die römischen Tragödien geäußert, keineswegs ein orthodoxer Dogmatiker des klassischen Altertums, wie man nach Borinskis Darstellung glauben sollte, sondern ein feinsinniger, geschmackvoller Mann, der sich hier als ästhetischer Kritiker von treffendem Urteil bewährt hat. Er weiß recht gut die griechischen Tragiker zu charakterisieren, wenn er in Äschylus den Trompetenschall von Marathon findet, er rühmt bei Sophokles die *maiestas* und den *splendor*, und auch Euripides wird er gerecht. Senecas wuchtende Schwere führt er auf seinen philosophischen Lebensberuf zurück. Als Lösung der Verfasserfrage, die durch die fehlerhafte, beide Vornamen angebende Überlieferung sich aufdrängt, stellt er drei Gruppen von Tragödien auf. Drei allein, die allerdings einen andern Charakter tragen, sind Senecas würdig: Troades, Hippolytus, Medea. Vier andere, die den zweiten Rang einnehmen, schreibt er dem M. Seneca zu; an letzter Stelle endlich stehn die spätesten: Octavia, Thebais, Herc. Ötäus. Da fehlt es nicht an scharfen, doch meist begründeten Worten. Beim Herc. Ötäus, freilich der erbärmlichsten Tragödie, belästigen ihn die ewigen Wiederholungen, *quae mihi quidem nauseam movent*, die geschwätzigen Reden des Helden: *multa dicit quae vix otiosus declamator in schola effunderet;* die fehlerhafte Charakteristik und Ökonomie. Über die Octavia scheint er mit Lipsius einer Meinung, wenn er sie auch mit mildern Worten ausspricht (*humi serpit tamen*); aber bei der Thebais stellt er sich mit bewußter Polemik jenem Vorgänger ent-

gegen: „Wir brauchen nicht blind der Autorität des Meisters zu folgen; Urteil hab ich auch, und mit prüfender Kritik muß man auch an die Worte der Großen herantreten.“ In der Thebais findet er statt der Technik nur *sententiolae;* es ist das Stück eines Deklamators, *qui e solis Graeci vitiis tragoediam fecit.* Schon M. Seneca hat, und darin liegt eine richtige Beobachtung, mehr deklamatorisches Pathos als Lucius. Wenn der ruhig erzählende Botenbericht im Hippolytus den Vergleich mit Euripides nicht zu scheuen braucht, so bleibt Marcus der von den Stilmanieren seiner Zeit abhängige Rhetor. Heinsius spricht verächtlich von den Neueren, die der übertreibende Mißbrauch kennzeichnet; er tadelt die zerhackte Kürze, die nervöse Hast jener Sätzchen, die gleich den Sentenzen Lucans die Erhabenheit der Tragödie entkräften; nur ein Zittern und Vibrieren, kein ruhiges Schreiten, sondern ein Überstürzen *(non eunt, sed cadunt).* Weniger überzeugend sind die andern Gründe dieses Chorizonten. Wenn Marcus im Gegensatz zu dem *media in re* beginnenden Lucius der euripideischen Prologtechnik folgen soll, so ist dieser Unterschied gar zu fein, und einem andern konstruierten Gegensatz: Lucius neige gegenüber der Erzählungsweise des Marcus zur Darstellung auf offener Bühne, kann man mit Fug den Ödipus und Herc. fur. entgegenhalten. Agamemnon und Thyestes sind für Heinsius mittelmäßige Stücke; doch wenigstens die Chorlieder bleiben rühmenswert. Aber der Ödipus, in dem die Opferung so genau beschrieben wird, *ut e sacris hausisse ea libris videatur,* ist minderwertig gegenüber dem sophokleischen, zu einem Spiel des Witzes die erhabenste Tragödie herabgewürdigt. In der schrecklichsten Lage findet Iocasta, ihr größtes Unglück sei gewesen, *ut et hostem amarem*; weiß sie nur mit geistreichen Worten zu spielen. Da ist es weit klüger, bemerkt er sarkastisch, wenn sie sich bei Sophokles aufhängt als wenn sie hier deklamiert. Die Üppigkeit und überströmende Fülle erregt ihm Ekel, nicht Beifall. Selbst die Medea, die als *tragoedia illustris* zu den Dramen des Lucius gehört, überschätzt er

nicht wie Lipsius. Die bewundernswerte δρμή της der euripideischen erreicht sie nicht; dazu ist hier alles zu plötzlich, ein jäher Ausbruch, dem ein jäher Abbruch folgt. Auch gegenüber dem Hippolytus zeigt der griechische viele Vorzüge; aber in der Erfindung, die die Unwahrscheinlichkeiten meidet, ist Seneca überlegen, und dieser herrlichen Tragödie stehn nur die Troades im Range voran. Die sind denn freilich mit dem griechischen Vorbild gar nicht zu vergleichen, das Meisterwerk der römischen Bühne, das er nicht genug rühmen kann. Sie stellt er weit über die Hekabe des Euripides, wenngleich ihm der Mangel an Einheit bei diesem Schauspiel in Bildern nicht entgeht und die wortreiche Geschwätzigkeit nicht behagt.

Die gleichen Urteile hat Heinse bald darauf in systematischer Zusammenfassung vorgetragen in seinem Büchlein „Vom Aufbau des Dramas", das als Paraphrase und Kommentar des Aristoteles 1611 mit dessen Poetik zusammen erschien. Eine echte römische Tragödie gibt es nicht; mit wenigen Ausnahmen riechen die erhaltenen alle nach dem verächtlichen Pomp und Prunk der Rhetorenschule, und unter der gesuchten Spitzfindigkeit und Witzhascherei leidet die Charakteristik. Besonders im Thyest ist der mangelhafte, weil inkonsequente Charakter des Helden (τὸ ἀνώμαλον τοῦ ἤθους nach aristotelischer Terminologie) zu tadeln, und nur die Chöre verdienen Lob. Vollends aber, wer den Unterschied zwischen einer kraftvollen, glänzenden, erhabenen und einer durch Geistreicheleien entnervten Sprache erkennen will, der lese den Herc. Ötäus mit seinem unnützen *deus ex machina;* da sieht man die Reinheit der alten sophokleischen Tragödie und ihres Stils, die man bei keinem Lateiner heute findet, vielleicht mit Ausnahme des Lucius Seneca. Der allein steht dem Alten näher, mögen manche auch selbst den wunderbaren Eingang der Troades tadeln, weil Hecuba in tiefster Trauer — Sentenzen spricht. Seine Botenberichte im Hippolytus und in den Troades sind Muster der Erzählung, nach deren Paradigma Heinsius eine Topik für die

epische Darstellung im Drama gibt. Zuerst wird die Person, von der berichtet werden soll, beschrieben, sodann ihr Tun oder Leiden: eine furchtbare, gräßliche Tat, geeignet Schauder oder Mitleid zu erwecken (Beispiel: Tr. 1151 f.). Darauf folgt nähere Bestimmung des Ortes (wie Tr. 1121—25) und der Zeit (wie Tr. 438, 1118—20, Ph. 1000—01), endlich der Art des Todes (wie Tr. 1153—57, Ph. 1082—87). Oft künden Sophokles und Seneca die Katastrophe vor dem ausführlichen Bericht kurz hindeutend an (wie Hippol. 997). Dem griechischen Drama werden meist die Beispiele entnommen, *quamquam in Latinis Lucius Seneca mirifice excellit, ut in Hippolyto et Troadibus*[1]).

Heinsius' dramaturgische Ansichten haben das ganze 17. Jahrhundert bestimmt; sie beherrschen auch die Poetik des Gerardus Vossius, der, ein Freund und Berater Vondels, 1647 in den *Institutiones Poeticae* einen verfeinerten Scaliger verfaßte. Hatte Scaliger die Überlegenheit des Sophokles betont, so zog Vossius zu Senecas Ungunsten den Vergleich mit Euripides: *nec tamen ad Euripidis laudem pervenit*[2]). Der Fehler der römischen Tragödie liegt, wie Heinse schon bemerkt hatte, in der Sentenzen- und Antithesensucht auf Kosten der Ökonomie und Charakteristik; selbst der ge-

[1]) Heinsius, de tragoediae constitutione, p. 91. 95. 106. 117ff. 120. 127. 133. 145 f. Von Jonckbloet, Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde IV (Groningen 1882), 212—17, 230 nicht ganz sinngemäß verarbeitet.

[2]) Vossius, Instit. Poet. II, 12, 56: *Tragoedia carent Latini. Nam Senecam admiretur qui volet; mihi etsi gravis, at certe adeo inelegans videtur, ut praeter sententias nihil habeat lectione dignum* (dies das Urteil des Antonius Lullus Balearis, de Oratione, VIII, 5); II, 14, 70; über Josephdramen: I, 47. Nachtrag zum II. Buch. — Ähnlich urteilt dann auch die jesuitische Ratio discendi et docendi von 1706 (Francof., bei Reinhardstöttner, Jahrbuch für Münchener Geschichte III, 147): *Artem tragicam ignorat. Ampullata sunt eius carmina, plerumque tamen plena spiritus et ardoris: latinitas non ignobilis: in sententiis et orationibus, quas actoribus suis et heroibus affingit, modum vix tenet, multo praestantior futurus, si temperare ingenio suo quam indulgere voluisset.*

rühmte Anfang der Troades ist nicht frei davon. Diese Hochschätzung der einen Tragödie und Mißachtung der andern wird dann international. Nicht nur pries Kaspar Barläus, der neue Eoban und *archipoeta* dieser Tage, die *Regina tragoediarum*, wie Grotius die Troades nannte, als geeignete Schullektüre, weil sie die Unbeständigkeit des menschlichen Lebens und die wilde Zügellosigkeit des siegreichen Feindes vor Augen führt[1]). Auch in Frankreich bringen *les harangues héroiques* des Fräuleins von Scudery (1644), überhaupt ein guter Gradmesser für die Belesenheit des gebildeten Publikums in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts[2]), unter all den antiken und modernen Romanstoffen, die sie als *les matieres les plus illustres* zu einem bunten Strauße vereinigt, vier aus dem troischen Sagenkreis: Polyxena an Pyrrhus, Helena an Paris, Hecuba an die Troerinnen, Andromache an Ulysses; die beiden letzten in engem Anschluß an Senecas Darstellung.

Dreißig Jahre nach seinem Jugenddrama, zwanzig nach seiner Technik des Dramas, hat der Meister der niederländischen Dramaturgie in einer zweiten, ungleich berühmteren Tragödie, dem *Herodes Infanticida*[3]), ein

[1]) Brief vom Jahre 1640; citiert bei Worp, Invloed 49.

[2]) Les Femmes illustres ou les harangues héroiques de Mr. de Scudéry. Paris 1644; wurde von Paris von dem Werder ins Deutsche übersetzt. Naumburg-Jena 1654. (Goedeke III², 58.) Vgl. A. Andrae, Zschr. f. französ. Sprache und Litteratur, Suppl.-Bd. VI (1891), S. 35.

[3]) Daniel Heinsius: van der Aa, VIII (Haarlem 1867), 431. Worp, Geschiedenis 224. — Mit der Tragödie des feinsten holländischen Philologen darf man die gereimte Bibelklitterung eines armseligen Stümpers wie Knaust gewiß nicht vergleichen, der seinem „Spiel von der Geburt Jesu Christi“ auch noch den Kindermord angehängt hat (1541). Dessen kindliche Unfähigkeit und Gebundenheit bietet freilich keinen Maßstab; aber von ihm aus und seiner für das 16. Jahrhundert paradigmatischen, halbmittelalterlichen Art, alles auf die Bühne zu bringen, begreift man auch die Schwächen des hoch über ihm stehenden Weihnachtsspiels von Klajus (s. u.). Vgl. auch Michel, Heinrich Knaust (Berlin 1903), S. 55ff.

kanonisches Muster gegeben, das man in der Tat die Krone dieser Philologendichtung nennen könnte (1632). Die gereiften theoretischen Anschauungen dieses humanistischen Ästhetikers, die den Latinisten immer mehr zum griechischen oder doch gräzisierenden Dichter machten, sind hier in der Praxis verwertet. Griechischen Einfluß verraten nicht nur die bereits aus dem Auriacus bekannten formalen Elemente: die wiederholten Wehrufe und die trochäischen Tetrameter. Schon der Prolog des Engels ist dem euripideischen nachgebildet (Beginn mit dem Hinweis auf die Örtlichkeit, etwa wie in Soph. Elektra). Der wahnsinnige Herodes sieht wie Pentheus in dem Bakchen zwei Sonnen am Firmament (IV, I); er gleicht dem sterbenden Herakles des Sophokles, der auch wie ein Mädchen weint (Trach. 1071 ff.: *ὅστις ὥστε παρθένος βέβρυχα κλαίων* ∞ IV, 1: *quem nulla vis pervicit aut immanitas, Heic virginali more lamentum exequi*). Nach griechischer Weise gibt Heinsius Rechenschaft über den Bau seines Dramas: die Fabel ist nach Aristoteles einfach, weil sie wohl Peripetie, aber keine Anagnorisis aufweist, darin gleich allen lateinischen Tragödien. Auch der Aufbau gleicht der Seneca-Tragödie: nur wenige Momente aus der Handlung, die sich trotz angestrebter Einheit ziemlich ort- und zeitlos abspielt. Der Umfang ist gegenüber der Ausdehnung des Auriacus auf 1629 Verse zurückgegangen (229, 265, 287, 544, 304), von denen 349 (74, 100, 68, 107) auf die Chorlieder entfallen.

Besonders in den Chören, deren Heinsius nach Senecas (und Hoofts) Muster drei verschiedene einführt, tritt die Originalität des Dichters hervor, der den Vers leicht und spielend handhabt. Das letzte ist ein Friedenslied der römischen Soldaten, ein rechtes *ἐμβόλιμον,* wenn man nicht an beabsichtigte Kontrastwirkung glauben will. Der Landsknecht denkt seiner schönen Heimat: *O laeta otia Formiae! O Praeneste, Deûm domus!* ruft er mit refrainartiger Wiederholung. In Variationen horazisch-senecaischer Versreihen preist das 3. Chorlied die *amoenitas* der *vita rustica* im

Gegensatz zu der Unruhe des Hoflebens. Friedlich verbringt der Landmann seine Tage, und kein neuer Stern kann ihn schrecken. Ruft der 1. Chor den Nil an mit dem Wunsch, keiner möge seine Quellen beflecken, da der König der Könige naht, so feiert der 2. in wechselnden Rhythmen Bethlehem, die Heimat des Heilands: *Cedit Roma tuis tota penatibus.*

Durchaus originell sind auch die Gleichnisse, mit denen das Stück überschwemmt ist, vielfach liebliche Bilder. Die Wangen des Christkindes schimmern von himmlischem Feuer wie Purpur und Elfenbein, wie die Morgenröte in den Wolken. Die himmlische Heerschar gleicht einer Kriegsschar auf dem Schlachtfeld. Die Mütter schützen ihre Kleinen wie eine Henne ihre Küchlein. Unerschöpflich in Gleichnissen sind die Gesandten, die mehrere häufen, um die Wahrheit des Wortes: der Stärkere, Klügere gibt nach, zu veranschaulichen (III.): Der Löwe, der Herden Schrecken, achtet nicht den fliehenden Stier; der Steuermann gibt den Winden nach; kluges Maßhalten bändigt das stolze Roß, bändigt den gewaltigen Elefanten. (Vorgeschwebt hat neben Soph. Antig. 751 besonders Sen. Tr. 536ff.)

Gegenüber dem Erstlingswerk ist der Stil überhaupt eleganter, in der Wortwahl selbständiger und lebendiger, wenngleich hier wie dort Senecá das Hauptmuster ist. Ganz in Senecas Art ist das Haschen nach überraschenden Wendungen. Wenn Joseph die reine Magd Marie feiert, die in stiller Andacht ihrem Herrn sich hingibt, so treibt er ein fortwährendes Spiel mit der Vorstellung der Gottesmutter, der *Mater Virgo* (II, 1). Wenn die Engel das Christkind in den Schlaf singen, so stört die Stimmung der antithetische Spitzsinn, der kontrastierende Gedanken an den Glanz der Himmelshöhn und die Dürftigkeit der Krippe, an den Gott in der Wiege hin und wieder spielt (II, 3). In aufgeregt herausgestoßenen Worten nehmen die Mütter auf der Flucht von den Kindern Abschied (V, 1; vgl. Andromacha). Der Cassandra-Szene in Sen. Ag. ist es nachgebildet, wenn Joseph,

prophetischer als die Prophetin Anna, ihrer Furcht die tröstende Zuversicht entgegensetzt; beides in abgezirkelten und ausgeklügelten Hemistichien (IV, 2). Auf Seneca weisen ferner die rhetorischen Stil- und Klangmittel: Aufzählungen und Anspielungen bei geschichtlichen Rückblicken (im Prolog); Steigerungen *(nec sat furori est*; *sceleri maius accedit scelus*; *parva quin etiam loquor);* Anaphern *(non ingens humus, non picta caeli tecta, non clausit mare)*; Dreiheiten und Häufungen (S. 22: *gentibus patrem suis, orbi salutem, regibus regem dedit*; S. 44, 54, 62: *Nox, dies, ensis, sopor, Saevus satelles, obvia impellens manu, Permiscuere vota materna ac metum, Fugam, querelas, lacrimas, iram, preces);* hyperbolisches „Eher" (2mal: S. 42, 46); Parallelismus und Reim (S. 21: *regis adventum sui Spondebat orbi, regis afflatu sui;* 44: *Fateor, invitus licet, Poenituit unum. Fateor, inmitis licet, Gemui peremptam.* 68: *cum tota favet Fortuna, magis post vota furit);* Wortspiele (S. 52: *annisque et animis regna tutati sumus*). Am stärksten haben die drei Stücke gewirkt, die dem Theoretiker die liebsten waren: Troades, Hippolytus, Medea. Den Botenbericht der beiden ersten hat er seinem Schema gemäß für den Bericht des *nuntius* im 5. Akt ausgenutzt, während im Auriacus die Mordtat auf der Bühne verübt war. Auch der Stoff ist ähnlich: der Mord der unschuldigen Kindlein, wie dort die Unschuldigen, Hippolytus, Astyanax und Polyxena ums Leben kommen.

Ein Märtyrerdrama indes ist nicht daraus geworden: diese Mütter hadern mit Gott, ergeben sich nicht in den göttlichen Willen. Der *Herodes Infanticida* gehört vielmehr in die Reihe der Tyrannendramen; im Mittelpunkt steht, vom 3. bis zum 5. Akt, Herodes, der gewaltige und gewalttätige Herrscher, *ferox, magnanimus, superbus.* Er will sich nicht fügen, und käme selbst der Ahnherr aus dem Grabe, wie er einst den Riesen getötet hat. Er ruft Gott an mit dem Gebet des unsichern, ungläubigen Zweiflers, etwa wie die Hekabe des Euripides, seine Blitze zu schleudern. Vergebens schildern die Gesandten gegenüber der Sehnsucht

des Volkes nach dem König-Befreier die Stimmung der Königstreuen, die ihm raten, sich nicht um das Kleine zu bekümmern. Herodes ist zum Äußersten entschlossen, *per mille mortes* den Tod des Einen zu suchen. Im 4. Akt erscheint dem Schlafenden Mariamne mit den Furien, in der Grabesruhe gestört, um neue Frevel zu schauen. Ihr Gatte ist höllischer, grausamer als alle Verbrecher des Inferno. Schuld auf Schuld hat er gehäuft; ihr den Großvater und Vater, den Bruder, die Kinder geraubt, sie selbst dann ermordet. Herodes verfällt nun in Rasereien. Gespenster schaut er um sich, doch keine Römerschar rettet ihn. Der mächtige König heult wie ein Weib; das hätte kein Römer, kein Scythe oder Sarmate je fertig gebracht, ihm Tränen erpreßt. Noch schwankt er, wie ein Kreisel hin- und hergedreht, wie ein Ruderboot im Sturm. Endlich gibt er den Befehl zum Morde, durch eine nächtliche Vision von neuem erschreckt. Doch die Diener zögern, ihn auszuführen, und ein Greis mahnt zur Mäßigung. Aber Herodes bleibt der rauhe, harte Egoist, der seine Prinzipien wie Atreus ausspricht (vgl. Ag. 270): *iustus est, quantum sat est, Iniustus alibi, dum sit intentus sibi,* und der flehentlichen Beschwörung des Alten die kalte Maxime entgegenhält: *Regnum regenti numen ac sceptrum reor.* Ein Bote berichtet im 5. Akt die Vollstreckung des Befehls und schildert in genauer Beschreibung die Greuelszenen. Die einzelnen Glieder der Kleinen liegen verstreut: *Hic pes cruentus: sanguine hic foedae manus; Hic membra lacera; truncus hic impos sui.* Herodes triumphiert wie Atreus (Thy. 885): *Super astra victa gradior, et fatum premo*; da erfährt er, daß das Kind, um dessentwillen er den Mord begangen, entkommen ist. Noch einmal ruft er die Furien an, um nunmehr gegen sein eigenes Fleisch und Blut zu wüten. Es folgt ein Lied der Mütter, die ihre vor des Lebens Stürmen bewahrten Kinder bestatten, und zuletzt verkünden die Engel tröstend das Kommen des Retters, des Rettung der Engel schon im Prolog prophezeit hat.

Engelschöre umrahmen so Anfang und Ende. Die düstere *atrocitas* des bethlehemitischen Kindermordes wird überstrahlt von dem Glanz, der von dem Kinde von Bethlehem ausgeht; die antikisierende Tragödie wird nicht der Form, doch dem innern Gehalte nach zum mittelalterlichen Weihnachtsspiel. Halb unbewußt verbinden sich hier die modern humanistischen mit den traditionell kirchlichen Bildungselementen. Mag der unmittelbare Anstoß auch von Marinos zuerst 1620 erschienenem, bald weltbekanntem Epos ausgegangen sein, das die *strage degli infanti* mit höchstem Raffinement darstellte und zur Dramatisierung des tragischen Stoffes auffordern mußte: entscheidend für die Stoffwahl waren doch die Tendenzen dieser nachreformatischen, religiös wie politisch gestimmten Spätrenaissance. Heinses letztes Drama gehört in dieselbe Linie, in der sich seines Genossen Hugo Grotius Dichtung vor und neben ihm bewegt hat.

Mit einem religiösen Drama im Stil der römischen Tragödien, dem *Adamus exul*, hatte der 18jährige noch vor Heinsius 1601 begonnen, doch dem reifen Manne schien dieser Versuch *puerili impetu tentatum.*[1]) Aber der schon damals gefeierte Gelehrte wagte es sieben Jahre später, das höchste Martyrium dramatisch zu gestalten, wobei er gegen den Vorwurf, das Heilige auf die Bühne zu bringen, freilich sicher sein durfte.[2]) Ein byzantinisches Centodrama des

---

[1]) Über Grotius' Dichtungen dürftige Bemerkungen bei Lucian Müller, Geschichte der klassischen Philologie der Niederlande (Leipzig 1869), 195ff. 198f. Für die Benutzung Senecas hat Daniel Wilh. Triller in seiner Übersetzung des leidenden Christus einiges zusammengestellt (1723; 1748[2]).

[2]) Der Protestantismus des 16. Jahrhunderts verwarf bekanntlich die Passionsspiele. Noch 1661 hatte in Berlin der Subkonrektor Rösner vom Grauen Kloster eine schuldramatische Darstellung der Passionsgeschichte, die den Unwillen des Großen Kurfürsten erregte, mit zeitweiliger Amtsentsetzung und Gefängnishaft zu büßen. Vgl. Gudopp, Dramatische Aufführungen auf Berliner Gymnasien im 17. Jahrhundert, Progr. d. Leibniz-Gymnasiums zu Berlin 1900, S. 10ff. und 1902, S. 16ff.

11. oder 12. Jahrhunderts war das üble Vorbild, das dem philologischen Dichter hier und da vorschwebte: der fälschlich dem Gregor von Nazianz zugeschriebene *Χριστὸς πάσχων*.[1]) Den zu übertreffen, war freilich nicht schwer; aber im Grunde ist auch der *Christus patiens* des Grotius kein Passionsspiel, sondern ein Rede- und Buchdrama, und über den völligen Mangel an dichterischem oder gar dramatischem Leben kann die blendende Formvollendung nicht hinwegtäuschen.

Es ist ein echter *Seneca redivivus*, nur eben ein *Seneca Christianus*. Das Vorbild für den sterbenden Erlöser war der sterbende Hercules, der antike Gottessohn; wo Zeus und Herakles geschrieben stand, hat Grotius Jesus Christus geschrieben. Wie Amphitryon zu Beginn des Herc. fur. die Heldentaten des Stiefsohns aufzählt, wie der Heros selbst vor dem Tode sich seiner Kämpfe rühmt, so beginnt in dieser geistlichen Kontrafaktur Christus, nicht des Vaters Kind, sondern der *miles* Gottes, wie ein künstelnder Deklamator mit dem Rückblick auf seine Wunderwerke, die er prahlerisch aufführt: Alles hab ich nach deinem Willen getan; wann kommt das Ende? (vgl. H. f. 206ff.)

> Quem tamen finem gravi
> Statuis labori? Nulla me vidit dies
> Secura: crevit ipse dum fertur, labos.

Mit dem Gebet auf Gethsemane, einem langen Monolog Christi, setzt das Drama ein, das sich einheitlich auf den Karfreitag konzentriert, und mit Marias Totenklage schließt es nach der Bestattung. Maria, eine andere Alkmene, spricht würdevoll wie eine Königinmutter. In den dreißig Jahren hat sie nichts als geweint; kein Weib, das einen Sterblichen geboren, hat soviel gelitten wie sie, die schmerzenreiche Gottesmutter. Der Weltkreis ist erlöst; aber die undankbare Welt erkennt nicht ihr Heil. *(Ingratus bona Nescivit*

---

[1]) K. Dieterich, Gesch. d. byzantin. und neugriechischen Literatur (Leipzig 1902), 45—49. Krumbacher, Gesch. d. byzantinischen Literatur . . .[2] (München 1897), § 312.

orbis, damna nec sentit sua, ∞ H. O. 1810: *omne iam ingratum est genus.*) Johannes tröstet die Mutter, die alle Zeiten und Völker preisen werden; da wird sie ruhiger und schaut im Geist die Erhöhung des Sohnes. Wie in Murets Cäsar ist Anfang und Schluß dem Herc. Ötäus Senecas nachgebildet. Die 1. Scenen des 2. und 3. Aktes sind parallel gebaut: dort verflucht sich Petrus, der feurige Feigling, der den Herrn verleugnet, hier Judas, der ihn verraten hat. Jener verzweifelt wie Phädra und Deianira; kein Strom, keine See kann ihn reinwaschen, nicht der Jordan, der Nil, das rote Meer. Dieser ruft mit ungeheurem Bombast alle Strafen der Welt auf sich herab, einen Schwefelregen, wie einst über Gomorrha; doch keine Pein ist schwer genug. Die Teufel umringen ihn; wohin soll er flüchten? Nur in der Hölle ist Raum für ihn, bei den großen Verbrechern Kain, Saul, Absalom. Ähnlich stößt im 5. Akt Joseph von Arimathia die heftigsten Verwünschungen über das Volk aus. Die wieder parallelen zweiten Auftritte der mittleren Akte bringen die Gerichtsverhandlung. Kaiphas klagt Jesus höllischer Zauberei an, und nach längerem Schwanken (Konfliktsmonolog III, 2) gibt Pilatus nach. Die Kreuzigung Christi, ein Verbrechen, wie es nicht wilde Barbaren begehn, die Wunder, die danach geschehen, berichten im 4. Akt zwei Boten, der eine mit der Ortsbeschreibung, der düstern Schilderung der Schädelstätte einsetzend, der andere mit der Zeitangabe, ganz in Senecas Art, wie denn auch in fünf römischen Tragödien der 4. Akt den Botenbericht enthält, doch in engem Anschluß an die biblische Erzählung.

Überhaupt ist das Ganze im Gegensatz zu Heinses Herodes, dem man vorwarf, die Eumeniden mit den Engeln vermengt zu haben,[1]) ohne eigene Erfindung eine bloße

[1]) Streit zwischen Balzac, Heinsius und Saumaise über den Herodes, *quam universus ordo literatus cum stupore admirationis legit praedicatque.* (Boxhorn); Dokumente: Balzac an Huygens 1636; *Dan. Heinsii epistola, qua dissertationi D. Balsaci . . . respondetur. Lugd. Bat. 1636; Claudii Salmasii ad Aegidium Menagium epistola.*

Paraphrase des Bibeltextes. Aber der schlichte Evangelienbericht wird zum tragischen Pathos hinaufgezerrt, und überall Jüdisch-Christliches ins Heidnisch-Römische umgesetzt. Der Fatalismus Senecas verbindet sich mit dem Prädestinationsglauben des Calvinisten, wenn Jesus sich Gottes Willen fügt: *fas sed aeternum Dei, Et praestitutus ordo venturi vetat.* (I.) Nur selten indes sind solche Fälle, in denen man den Dichter persönlich zu erkennen meint, wie etwa noch in Pilatus' geschichtsphilosophischem Vortrag über die Entstehung der Justitia (II,2) den Lehrer des Naturrechts. Im allgemeinen bedeutet doch die virtuos gelungene Nachahmung des klassischen Musters den völligen Verzicht auf die eigene Individualität. Mehr noch als Heinsius trifft ihn das Wort Jakob Grimms, das von dieser ganzen Literatur gilt: *Scriptores imitabantur, non sui erant, pompam in dicendo quamvis inviti et paene nescii sectabantur, naturaliter et simpliciter nihil fere dicebant*;[1]) mehr als den andern fehlt Grotius der *calor vitalis.* Er verhält sich zu Heinsius wie Muret zu Buchanan; er bleibt Philologe, wo jener ein Dichter war. Nur wenn man das Streben nach philologischer Kopie in der Dichtung für berechtigt hält, mag man in seinem Märtyrerdrama den Gipfelpunkt dieser Dramatik sehen. Mit meisterlichem Geschick wird die überkommene Sprache und Metrik gehandhabt, werden Motive, Phrasen, Worte Senecas zu einem neuen Ganzen mosaikartig verarbeitet. Alle Stilgesetze, die man aus den lateinischen Tragödien abstrahieren kann, sind in eigener produktiver Tätigkeit genau beobachtet. Da findet sich neben den feierlich getragenen Anreden (Jesus, I: *O qui futurae sortis immense arbiter Rerum potente fata moliris manu, Supreme mundi genitor, et genitor meus*; Pilatus und Kaiphas II, 2), den langen, oft mit *quisquis* oder *quicumque* eingeleiteteten Perioden mit vielen Relativ-

Parisiis 1644. Vgl. P. Corneille, Oeuvres III, 479 f. (Examen de Polyeucte.) I, 59. 102. Jonckbloet, Nederlandsche Letterkunde III (Groningen 1881), 66–68.

[1]) Rede *de desiderio patriae*, Anz VII, 324.

sätzen und kurzem Nachsatz (S. 61. 68. 87; am Anfang des Aktes [III, 1]: S. 76), den zwei-, drei- und mehrgliedrigen Verbindungen (S. 70. 89: *quod culpa nomen, poena quem titulum ferat;* S. 73: *quid nisi caedes viros, Flamma penates, vastitas agros manet*; S. 86: *quae caelum et astra mariaque et terras Dei ignara cernit*), den fortgesetzten Steigerungen (S. 59: *post opera tanta non satis Christo fuit, prodesse vivis*; S. 67: *Peiora restant),* den epischen Vergleichen (das Meer 2mal, der Löwe III, 2), der *distributio* im Botenbericht (S. 90: *haec . . . at haec . . . alia . . . illius . . . hanc*) auf der andern Seite die oft dunkle, epigrammatische Kürze, das pointierende Abbrechen, das jenen eigentümlich flackernden, schillernden Antithesenstil erzeugt. (S. 58, Jesus: *depuli alienam famem, Meam subegi;* S. 66, Petrus: *An solae placent Cum scelere poenae? segnis est vester furor Nisi in immerentes?)* Der Hang zum Seltsamen, Gesuchten, Ungewöhnlichen zeigt sich in den Anspielungen, die wie die Aufzählungen einzelner Fakta sich in andeutender Umschreibung bewegen (Beispiele: Joseph, Moses in der Wüste II, 1; Herodes und Johannes der Täufer V, 2; Abel heißt III, 2: *recentis quarta pars mundi*). Neben wortspielenden Wiederholungen (S. 85: *Fers ipse crucem, Quae te, quae te, miserande, feret*; S. 95: *magno in adyto cernitur Nil praeter adytum)* ist der Parallelismus beliebt (S. 76: *sive testem quaeritis, Habete verum; sive sontem quaeritis, En confitentem;* mit Reim S. 65: *quicquid est actum hactenus, Merui videndo; si quid est ultra mali, Merui timendo).*

Anaphern geben besonders den Chorliedern ihr Gepräge, deren Gelehrsamkeit einen eignen Kommentar erfordert und mehrfach gefunden hat. Grotius zählt im 1. Chorlied die einzelnen Völker, die zum Feste kommen, verweilend auf und fügt zu jedem ein charakteristisches Epitheton hinzu, das von der Geschichte erzählt. Auch der Inhalt fügt sich dem römischen Vorbild an; so jammern die jüdischen Weiber (Chor II): Jerusalem, die hochberühmte Stadt, liegt darnieder. Brudermord, Muttertränen, Gift unter Gatten, das sind die

Zeichen der Zeit. Während der 3. Chor, die Klage der Frauen im Wechselgesang mit Jesus, sich an Troad. 771ff. anlehnt, darf das 4. Lied, das der römischen Soldaten, wieder mit Mythologie und Astronomie prunken. Da fehlt auch nicht die Anspielung auf die thessalischen Zauberfrauen, die den Mond hinabgezogen (vgl. H. O. 525. Phäd. 791): *An captum magico carmine Thessalae Te vinxere nurus?* Finsternis herrscht wie einst beim Mahle des Atreus; das bedeutet nicht eines Menschen, nicht eines Volkes Unglück: *Aut mundus patitur triste periculum Aut mundi dominus.*

Wie die Komposition mit dem schematischen Bau langer Eingangsmonologe, mit dem Zurücktreten der Stichomythie, mit der Einfachheit der in wenige unzusammenhängende Szenen gegliederten Handlung Seneca abbildet, so entspricht auch die Länge der mittleren einer römischen Tragödie: 1432 Verse (235, 282, 273, 374, 268), von denen 320 die Chorlieder einnehmen.

Als technische Leisung ist das Gedicht gewiß bewundernswert, und man begreift in einer Zeit, die das Prinzip der Form und der Nachahmung hochhält, die ungeheure Wertschätzung dieser Imitation, die noch 70 Jahre später ein deutscher Lehrer der Poetik, der Leipziger Professor Friedrich Rappolt, in seinem Aristoteles-Kommentar auf einer Linie mit den Troades Senecas als Kanon einer klassischen Tragödie aufstellte (1678). [1])

Auch Grotius ist denselben Weg gegangen wie Heinsius, von dessen Anschauungen geführt, wie er denn überhaupt als dichterische Persönlichkeit dem philologischen Genossen nachsteht; auch er hat erst nach Jahrzehnten wieder ein Drama verfaßt; auch er steigt von der römischen Tragödie zur griechischen, von Seneca zu Euripides empor. Seinen Entwicklungsgang, wie ihn die Tragödie *Sophompaneas* (1635)

[1]) Auch Sam. Ben. Carpzovius, öffentlicher Lehrer der Dichtkunst, hielt 1671 zu Wittenberg Vorlesungen über den Christus patiens. Nicerons Nachrichten von berühmten Gelehrten, hsg. S. J. Baumgarten, I (Halle 1749), S. 46f. Vgl. A. D. B. 27, 301.

im Gegensatz zum *Christus patiens* veranschaulicht, hat er selbst bewußt erfaßt und ausgesprochen in der Vorrede zu seiner lateinischen Übersetzung von Euripides' Phönissen (1630), in einem Brief vom 8. Februar 1634 an Gerardus Vossius[1]) und in der Widmung des neuen Dramas an denselben, dessen Poetik ihm bereits damals bekannt war. Wenn er hier wieder halb entschuldigend die Tragödie als die königliche Dichtgattung bezeichnet, mit der sich selbst Staatsmänner wie Sophokles und Cäsar beschäftigt haben, so hatten diese Heinsius nachgesprochenen Worte freilich für den Diplomaten und Politiker besondere Bedeutung.

[1]) Epistolae I (Amsterdam 1687), 337. Selbst das Format des neuen Buches bestimmt er nach dem Auriacus des Heinsius, ganz wie in Deutschland Rhodius für den Colignius eine Quartausgabe statt des bisherigen Oktavformats wählt: so stark ist die Wirkung selbst in Äußerlichkeiten. Die internationale Bedeutung des Grotius: *Video omnia mea in Germania ab omnis fortunae hominibus quaeri, quo magis spero vendibilem librum et hic fore, et in Gallia, Anglia, Polonia.* — In der Vorrede zu den Phönissen: *In hoc autem scribendi genere . . . non dubitem palmam dare Graecis supra Latinos: quia Latinam tragoediam nullam habemus eius saeculi, quo et sermo Romanus et poesis in summo constitit: sed aut rudis aut impoliti saeculi fragmenta sunt quae habemus aut tragoediae iis factae temporibus, cum iam declamatorium dicendi genus vim illam masculam, quam maxime requirit tragoediae gravitas, non parum fregisset.* Die Briefstelle über die eigenen Tragödien hat Triller a. a. O. nicht verstanden. — Grotius höchst elegante Übersetzung der Phönissen, die möglichste Treue erstrebt ohne allzu engen Anschluß an die Stilgesetze der Griechen oder Senecas (nur in den Chören gibt er die griechischen Metren durch die der lateinischen Tragödie wieder), setzt sich zum Ziel, *ut qui Graece intelligunt, videant quam difficile sit Euripidem subsequi: qui vero Graecum sermonem aut ignorant aut minus perdidicerunt, in hac interpretatione . . . virtutes Euripidis admirentur.* Als Probe diene der Anfang:

O qui per alta spatia stelliferi aetheris
Sublime vectus, aureo curru sedens,
Equis citatis flammeum spargis iubar,
Sol alme quam tunc sidus infelix tuum
Videre Thebae, profugus a Sidonio
Cum Cadmus orbe tetigit hanc terram pede.

Aber selbst für die Stoffwahl dieses Josephdramas war die Anregung Heinses maßgebend, der nach dem Vorgange des Antonius Lullus die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder als den einzigen μῦθος πεπλεγμένος aus der heiligen Schrift für ein christliches Gegenstück der taurischen Iphigenie empfohlen hatte. Darauf geht gewiß so gut wie Rhodes *Josephus princeps* auch der einheitlicher, konzentrierter gebaute Joseph des Grotius zurück. Für den glücklichen Ausgang, der dem Namen Tragödie zu widersprechen scheint, kann auch er wie Rhode sich mit Fug und Recht auf die Griechen berufen, auf Äschylus' Danaiden und vor allem auf *nostri Euripidis* Alkestis, Ion, Helena und die taurische Iphigenie, die Grotius eben damals übersetzt hat. Hatte doch schon Scaliger im Hinblick auf ähnliche Muster den traurigen Ausgang der Tragödie für nicht notwendig erklärt. Zu dem poetisch-dramaturgischen gesellt sich ein persönliches, philosophisch-politisches Interesse, das den Juristen zu dem ersten Staatsmann im Zeitalter der Patriarchen führt. Schon dem Volksführer Moses war Joseph sein Lebensideal; so erblickt der rechtsphilosophische Idealismus des Grotius in dem Bild des ägyptischen Ministers einen Fürstenspiegel, im Gegensatz zu dem Realismus Macchiavells, dessen Herrscher notgedrungen, um sich zu behaupten, von Verbrechen zu Verbrechen schreiten müssen. Sein Schauspiel will positiv belehren, nicht negativ abschrecken wie die traditionellen Tyrannendramen der Seneca-Schule.

Der Charakteristik Josephs, seiner staatsmännischen Klugheit und Gerechtigkeit, dient der ganze 1. und 3. Akt. Er selbst vergleicht in einem langen Monolog den sorgenvollen Stand des Fürsten mit dem einstigen Glück in der Niedrigkeit; er weiß dem Volksaufstand, der infolge der Teurung ausbricht, wirksame Maßregeln entgegenzusetzen; er ist der Gegenstand des Gesprächs zwischen Judas und Simon, der dem Bruder die in einer Reihe von Gemälden vorgeführten Erlebnisse und Taten Josephs erklärt. Da sieht man die

Verführungsscene, die Träume der Mitgefangenen und des Königs, die drei Stände des Volkes, den Verkauf des Getreides aus den Kornkammern dargestellt. Diese Beschreibungen nehmen die 2. Szene des 3. Aktes ein, wie der Botenbericht von dem Aufstand dessen 1. Szene und jener Eingangsmonolog den 1. Akt ausfüllt. Hier steht die Handlung völlig still, und da der 5. Akt nur noch abschließend die Zustimmmung Pharaos zu Josephs Beschlüssen enthält, so ist sie überhaupt auf den 2. und 4. Akt beschränkt, so ärmlich wie in keiner andern lateinischen Tragödie. Auf die Versuchung der Brüder, die ihre Bruderliebe bewährt, folgt endlich die Erkennungsscene.

Führt jene Situation dazu, in der Verteidigung gegen die Anklage des Diebstahls die Formen Senecaischer Dialektik anzuwenden (II, 1: *Si patere, Ramse, pauca pro puero loquor*), so ist dieser der Entscheidung voraufgehende Auftritt in euripideischem Gesprächston gehalten (IV, 1): in stichomythischen Versen erkundigt sich Joseph nach dem alten Vater. Nachdem er sich zu erkennen gegeben, setzt ein anapästischer Wechselgesang zwischen den Brüdern ein, auch dies wie Judas' Monodie im 2. Akt dem griechischen „Lied von der Bühne" nachgebildet. Die Äthiopissen als Trägerinnen des Chors knüpfen an die von Grotius zuvor übersetzten Phönissen des Euripides an, und wenige Chorverse am Schluß entsprechen gleichfalls hellenischem Brauch. Der Inhalt der Chöre freilich erinnert mehr an die Senecas, und das Bestreben, mit geographischer Gelehrsamkeit zu prunken, führt zu naiven Anachronismen. Gosen liegt nicht weit von Heliopolis, *non procul ab urbe cui suum nomen dator Dedit diei* (V. Akt); Joseph kann also schon griechisch. Stilistisch zeigen noch manche rhetorische Mittel Senecas Art: die gedrängte Kürze *(numerum stupent faciuntque*, S. 30), die Allitteration (S. 32: *motasque vidi mutuam in caedem manus;* S. 41: *mutat, et monstris mala sêcla terrens Tentat in rectum revocare gentes),* die Steigerung (S. 12: *necdum satis liquebat*; *instandum amplius);* epische Vergleiche (S. 30:

wie eine Windsbraut schreitet der Aufstand fort); einzelne Phrasen und Mosaikstücke (S. 31: *diripitur ardens Coptos* wie Troad. 19; S. 34: *in amicum suum Rex non avarus* wie Troad. 485); auch tritt die in der Handlung zurückgedrängte Grausamkeit im Botenbericht bei der Schilderung der Hungersnot wieder hervor. Aber die Verse fließen weit freier, lebendiger, natürlicher als in den starren und strengen Seneca-Imitationen; selbst die euripideischen Auflösungen der Trimeter sucht Grotius nachzuahmen (wie Goethe in der Helena), wie er denn auch inhaltlich politische Grundsätze dem Euripides entlehnt (S. 32: *quod civitatem continet, medium est genus*, vgl. Hiket. 244: *τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σῴζει πόλεις*): im einzelnen wie im ganzen spürt man den griechischen Hauch.

Das hat kein Geringerer als Vondel bezeugt, der selbst in diesem Euripideer einen ihm Verwandten sehen mochte. Was Buchanan von Euripides, hat er von diesem euripidisierenden Stück des Lateiners gerühmt, als er den *Joseph in't hof* für die niederländische Bühne gewann (1635): *Men hoort hier geen grollen noch beuselingen, veel min ophitsingen tot weêrspannigheid, moorden, rooven en plonderen; maer de toehoorder word aengemaent tot vrede en vromigheyd; de vorst tot rechtvaerdigheyd en godvruchtigheyd.* Die Hauptsache aber ist neben dem Didaktischen die zarte, intime Wirkung auf das Gemüt: *Joseph doet alle toesienders soo schreyen en tot water smelten van beweeghlijckheyd, dat de treurspeelder den wijsen Euripides, die in 't harteroeren boven anderen uytsteeckt, niet durf wijcken.*[1]) Den Schüler des Euripides, der gleich ihm in Rührung und Mitleid, nicht in Schrecken und Grauen den tragischen Endzweck sah, mußte grade dies Drama zur Übertragung reizen.

Durch solche Übersetzungen wird der Zusammenhang des nationalen Dramas in der Volkssprache mit den lateinischen Tragödien und damit wenigstens indirekt mit den klassischen

[1]) Vondels Werken, ed. van Lennep III, 218f.

Mustern Senecas deutlich. Heinsius' Stücke sind gleichfalls der lebendigen Dramatik vermittelt und dienstbar gemacht worden; sein Auriacus wurde 1617 in Costers Akademie als *Moort van den Prince Willem van Oranje*, sein Herodes 1643 in freier Bearbeitung als *Moort der Onnoozelen* aufgeführt.[1])

Auch hier scheiden sich deutlich die Generationen. Waren für Vondels Anfänge bereits die von Heinsius bevorzugten Dramen, Hippolytus und Troades, bestimmend, so war für den Begründer des modernen Dramas der Niederlande, Pieter Corneliszoon Hooft,[2]) das Lieblingsstück des Philologen Lipsius, die Medea, vorbildliches Muster. Nicht nur hat er den Anfang übersetzt, sondern nach ihrem Prototyp eine Reihe ähnlicher Figuren gestaltet.

Freilich in den ersten Stücken, die der junge Edelmann um die Zeit seiner italienischen Reise schrieb (1598 und 1601, gedruckt 1614), spürt man wenig vom Einfluß Senecas, obgleich grade die stofflich dem klassischen Altertum entlehnt sind. Aber „Achilles und Polyxena" und „Theseus und Ariadne" sind nicht im Geist der Antike verfaßt, sondern mittelalterliche Kampf- und Liebesdramen, die, abgesehen von den fehlenden komischen Szenen, an Shakespeares Troilus und Cressida oder mehr noch an Brülows Andromeda erinnern: die Heldensage wird unbewußt parodiert. Achill, der furchtlose Schlachtensieger, ist besiegt von der Minne, der Griechenfürst verliebt in die trojanische Prinzessin. So kommt es zum Konflikt der *noble* und *belle passion*. Läßt sich beides vereinen, so ist es gut; doch die Unsterblichkeit des Namens geht über alles, und indem er die Ehre wahrt, fällt Achill der Liebe zum Opfer. Stark

---

[1]) F. v. Hellwald, Geschichte des holländischen Theaters (Rotterdam 1874), S. 13. van der Aa, VIII (Haarlem 1867), 431. Nach Worp, Geschiedenis 295 ist indessen *de Moort der Onnozelen* von Daniel Mostaert verfaßt. Worp, Invloed 137. 243.

[2]) Hooft: Martin A. D. B. Jonckbloet, Geschichte der Niederländischen Literatur, übers. v. Berg II (Leipzig 1872), 63ff.

französierend wie dieser Konflikt ist auch die Sprache, mit romanischen Fremdwörtern reichlich durchsetzt. Absurde Bilder schleichen sich ein; „mein Herz ist ein heißer Ofen der Minne", versichert Achill in der Liebeserklärung (v. 1187), und naiv anachronistisch spricht er von Kirche und Altar (v. 836). Modern ist nicht minder die Komposition, die keine Einheit, nicht einmal die der Handlung kennt, in dem akzessorischen 5. Akt nach Achills Tode noch den Waffenstreit in engem Anschluß an Ovid hinzufügt (vgl. die Straßburger: Ajax, I. und Andromeda, V. Akt), Schlachtszenen auf offener Bühne vorführt, in allem mehr episch als dramatisch gehalten ist. Die Chorlieder stehn nicht am Schluß der Akte, sondern in der Mitte, sprechen aber inhaltlich Seneca die Gemeinplätze von der Ruhe des Weisen und der Vergänglichkeit der Fürstenmacht nach (v. 751ff. 967ff.). Die höchsten Eichen und die höchsten Berge werden vom Blitz getroffen; der gefürchtete Fürst hat am meisten zu fürchten; Gerechtigkeit und eheliche Treue sind den großen Höfen nicht bekannt (v. 997, 1015). Was sonst noch an Seneca erinnert, sind die Reminiscenzen an die Troades, die der Stoff mit sich bringt, stellenweise mehr Übersetzung als Anlehnung, und die Worps Buch über den Einfluß Senecas auf das holländische Drama[1]) im einzelnen verzeichnet (besonders v. 489ff. 503ff.).

Auch die Darstellung der galanten Liebesabenteuer des Theseus steht unter der Einwirkung der modischen italienischen Poesie, wie denn die Schönheit bereits vor Marino in der Sprache marinistischen Schwulstes ausgemalt wird. (*Ivooren aengesicht vol goddelijcke gaven*, Ariadne 1301; vgl. Achill 175; *de Morgenstont vertoocht haer aenschijn blanck, en roo coralen mont*, Ariad. 1096; vgl. noch Ach. 240. 421ff.; nach Guarini und Tasso?) Auf Seneca weisen wieder dem Inhalte nach die Sentenzen der Chöre. Doch ein in der Ariadne neu hinzutretendes Element deutet bereits auf den

[1]) Worp, Invloed 91—116. Geschiedenis 249ff.

kommenden Dichter. Ägle, die verlassene Braut des Theseus, ist eine Zauberin, die wie Medea in nächtlichem Grauen eine verkehrte Welt schafft, die Naturgesetze aufhebt durch ihre Wunder und sich ihrer übernatürlichen Kräfte rühmend bewußt ist (IV. Akt). Dagegen braucht der Schluß nicht notwendig, wie Worp will, auf den *deus ex machina* in Senecas Herc. Ötäus zurückzugehen, wenn hier der verliebte Gott Bacchus erscheint, die um den Verlorenen klagende Ariadne tröstet und das Ganze mit ihrer Himmelfahrt fröhlich beschließt.

Deutlicher noch zeigt sich Hoofts Vorliebe für Spuk- und Zauberwesen in seiner bedeutendsten Dichtung, dem nationalen Drama „Geeraerdt van Velsen" (1613); dadurch zumeist ist das klassizistische Schauspiel, das eine Verschmelzung der Rederijkerart mit Senecas Weise darstellt, fast zum Volksdrama geworden, epochemachend nicht nur für die niederländische Dramatik, wie die zahlreichen Nachahmungen, die Worp aufführt, beweisen;[1]) seine Bedeutung für die deutsche Literatur wird Kap. IV, 2 dieser Arbeit zeigen. Der Gelehrte knüpft an volkstümliche Traditionen der nationalen Geschichte an; ein altes Volkslied[2]) vom Grafen Floris V. war in aller Munde, im Stil an die ditmarsischen Lieder erinnernd; und im Volkston hat Hooft sein erstes Chorlied gehalten. Der Drost von Muiden versenkt sich in die Vergangenheit des Muidener Schlosses; zur Zeit der Befreiung vom spanischen Joche dichtet er sein Telldrama, stellt er die Befreiung von der Tyrannei des einheimischen Grafen von Holland dar. Treten in der aristo-

---

[1]) van der Eembd, Haerlemse Belegherings Trevr-Bly-Eynde-Spel (1619), Sophonisba (1620); van Nieuwelandt, Salomon (1628); Suffridus Sixtinus, Geraert van Velsen lyende (1628). Vgl. Worp, Invloed 144—149; 156—158; 164—167.

[2]) Abgedruckt in P. C. Hooft, Gedichten, ed. Stoett II (Amsterdam 1900), 452—55; nach Hoffmann von Fallersleben, Horae Belgicae II, 19 ff.

kratischen Republik wie im ditmarsischen Volke die einzelnen Führer stark hervor, so findet Hoofts geistige Aristokratie in dem freien Adel ein verwandtes Element, und alle Sympathie ruht auf dem Dreibund der adeligen Verschwörer. Daran hindert nicht, daß, der Neigung des Dichters entsprechend, grade sie den Zauberer Timon aufsuchen und den höllischen Geist beschwören, um den Ausgang ihrer Sache zu erfahren. (III. Akt.) Ihnen gegenüber ist Floris *de queller der Holland'ren* (v. 522), der brutale Tyrann und grausame Wollüstling, der den Bruder Geeraerdts getötet, seine Gattin geschändet hat. Aber die Strafe ereilt ihn: er wird gefangen und muß sich demütigen. Dem Geängstigten erscheint, ähnlich wie in der Ariadne die Furie Alekto in Ägles Gestalt dem treulosen Liebhaber, so mit bittern Vorwürfen der Geist des ermordeten Velsen und kündet ihm sein bevorstehendes Ende an. (IV. Akt.) Mehr noch als die Handlung des Stückes, das in der Tradition der Tyrannendramen steht, verraten diese Geistererscheinungen den Einfluß der römischen Tragödie. Die allegorischen Personen freilich, die den 2. Chor bilden, die heilge Dreizahl Treue, Eintracht, Unschuld, stammen eher aus der Rederijkerschule. Aber wenn am Schluß des 1. Aktes die drei Gewaltigen: Zwist, Gewalt und Trug erscheinen, so sind das nicht mehr die blassen Allegorien der Moralitäten, sondern die apokalyptischen Ausgeburten der Hölle, die nicht anders als die Geister des Tantalus und Thyestes bei Seneca reden.

Noch einmal hat Hooft aus der nationalen Sage geschöpft; der Tyrannentragödie steht das Märtyrerdrama „Baeto" gegenüber (1626 erschienen). Der unschuldige Königssohn Baeto, ein Jäger wie Hippolytus, wird aus seines Vaters Reich vertrieben durch die Ränke seiner eifersüchtigen Stiefmutter, der Königin Penta. Die erscheint wieder ganz als Zauberin und Geisterbeschwörerin. Eine andere Medea oder Juno, der sie mehr als der Phädra gleicht, ruft sie die Genossen des Blocksbergs auf (*de konstgenoten,* v. 66), und drei Hexen, Medea, Proserpina, Circe, bringen auf ihren

Wink das verderbliche Geschenk, durch dessen Berührung Baetos Gemahlin Rycheldin ums Leben kommt. In schönem Kontrast zu dem höllischen Graus der Nacht steht im 2. Akt die Szene der festlichen Versöhnung, wo die Opferpriesterin Seghemont als Exponent der religiösen Stimmung auftritt, die wie im Hippolytus den Tod der Reinheit und Unschuld verklärt.

Ein ähnlicher Gedanke durchzieht auch die Ariost nachgebildete „Isabella", von der Hooft nur die ersten zwei Szenen, alles übrige Samuel Coster[1]) verfaßt hat (1618). Nirgends tritt Hoofts Eigenart deutlicher hervor als hier, wo er sich mit seinem ungleichen Genossen zu gleichem Werke vereint hat. Philologische Kritik könnte ganz gut die beiden Teile von einander scheiden, auch wenn der Einschnitt nicht bekannt wäre; man vergleiche v. 214: *De snoode toveres Alcine' heeft hem vergeven met woorden en met krujdt* mit Ariadne 878: *Aegle, die door de krachten van woorden, en van cruit.* Für dämonische Hexen und Giftmischerinnen hat Hoofts Fortsetzer kein Interesse, seine Isabella spricht wie eine abergläubische Frau aus dem Volke. Gegenüber Hoofts hochtrabendem Schwulst vertritt Coster die Niedrigkeit. Dort schwerfälliges Künsteln, gesuchte Kürze und prunkende Dunkelheit, wie sie dem Bewunderer und Nachbildner des Tacitus gleich seinem deutschen Nachfolger Gryphius eigen ist; hier der platte und stellenweis matte Ton der Alltagsrede, der rhetorische Mittel nur spärlich verwendet und grobe Pöbelworte nicht verschmäht.

Die Isabella ist noch das reinste und vollendetste seiner Dramen, und er selbst war sich dieses Vorzugs so bewußt, daß er sie als eine Art Muster nach den Regeln des Aristoteles und Horaz, des Scaliger und Heinsius anpreist. Neben der Einheit von Ort und Zeit wird als durchgeführter Grundsatz der Poetik bezeichnet: *De lijdende persoon is onnosel;*

---

[1]) Coster: Martin A. D. B. Jonckbloet, Niederl. Litt.-Gesch. II, 104ff. Worp, Invloed 117ff. Geschiedenis 255ff.

demgemäß überall wie im Baeto die Unschuld, Treue und Keuschheit der reinen Magd Isabella betont. Sie fleht Gott um Beistand an vor der unkeuschen Minne des wilden Barbaren Rodomont, und der tote Geliebte steigt aus dem Grab, sie zu trösten (IV, 1). Sie läßt sich töten, da nur der Tod sie befreien kann, und das vereinte Paar nimmt der Himmel auf (V, 1). Die Verklärung der beiden erinnert gewiß nicht, wie Worp meint, an die Apotheose des Herakles, und kein klassisches Muster hat sonst bei diesem romantischen Ritterdrama vorgeschwebt.

Nicht viel mehr ist das bei Costers andern Tragödien der Fall, die alle drei antike Stoffe, doch keineswegs in stilvoll heroischer Darstellung, behandeln. Der „Itys" (1615), gleichsam ein antikisierendes Gegenstück zum Geeraerdt van Velsen (v. 957: *'t Misbruyck komt eerst door weeld van Princen en van Graven*), führt die Rache der Procne an dem Schänder ihrer Schwester vor wie jenes die Rache Velsens an dem Schänder seiner Gemahlin. Die schon im Stoff gegebene Ähnlichkeit der Handlung mit der des Thyestes geht nicht sehr auf das einzelne. Das Ganze ist eine kontrastierende Mischung von Schäferspiel und Palasttragödie: die Antithese von Landleben und Hofleben, Natur und Kultur, Waldfrieden und Fürstenpracht wird erörtert und dargestellt; ein fröhliches Sanssouci neben dem von Furcht und Sorgen verdüsterten Königshof. Tereus, der Tyrann, ist ein heuchlerischer, scheinheiliger Schelm; Betrug, Meineid, geile Lust sind die Laster der Großen (v. 1793).

Die Neigung, das Heroische bürgerlich herabzuziehen, tritt stärker noch in den polemischen Tendenzdramen „Iphigenie" und „Polyxena" hervor (1617 und 19); da war ihm die dramatische Form nur das Vehikel seiner Streitzüge gegen die Theologen. Geschichtliches Zeitkolorit wahrt er so wenig, daß seine Griechen von der jüdischen Geschichte zu erzählen wissen (Iphig. 1628—70). Hatte Hooft den künftigen Freiheitskrieg mit den Worten verkündet (Geer. 1515 ff.):

't Uytheemsch gheweldt wort uytgedreven t'allen steden,
De groote' onmenschlijckheydt, de groote' afgrijslijckheden
Des Spaenschen Tyrannijs, die stal had als een post,
d' Iphigeniaes en Polixenaes verlost
Van d' altaers bloedigh,

so greift Coster diese Anregung auf, die griechische Sage allegorisch auszunutzen. Nur ganz von fern folgt er dem Euripides; die Hauptsache bleibt doch die Auseinandersetzung zwischen Kirche und Staat; die Absicht, an der Opferung der unschuldigen Iphigenie zu zeigen, wie immer der Scheinheilige *onder den deckmantel van Godsdienst zyn personagie speelt.* Ulysses, der als gemeiner Betrüger und Schurke dargestellt wird, hat sich mit dem gottlosen Pfaffen Eurypylus gegen Agamemnons Herrschaft verschworen. Dabei erscheint der Mythus in kraß rationalistischer Umdeutung. Nicht die Göttin Diana rettet Iphigenie vom Opfertode: die existiert nur in den Lügenmärchen der Pfaffen; vielmehr muß Calchas, der auf Agamemnons Seite steht, eine Hindin der Königstochter unterschieben.

Ähnlich ist in der Polyxena, da doch kein Toter wiederkehren kann, die Erscheinung Achills eitel Lug und Trug, eine Erfindung des Ulysses, der einen Thracier angestiftet hat, als Geist des Verstorbenen zu erscheinen. Das dumme Volk, das ewig blinde, glaubt ja alles, *wanneer het onder schijn van Godsdienst wort bedroghen* (v. 828, vgl. Iphig. 32). Außer der Hinrichtung Polyxenas führt das Trauerspiel in wüster Häufung der Greuel die Ermordung des Polydorus, Hecubas Rache an Polymnestor und ihre Bestrafung auf der Szene vor, wie denn Coster so wenig wie Hooft mit klassizistischen Botenberichten arbeitet. Die Hauptszene Senecas, der Streit zwischen Andromacha und Ulysses um den dem Tode geweihten Knaben, bildet zusammen mit Hecubas Klagrede das Vorspiel (I, 1—4). So verbindet sich der Stoff der Euripideischen Hekabe und Troades mit Motiven von Senecas Nachdichtung; trotz aller Verzerrung und Verrohung erkennt man doch schon in der Wahl des Gegenstandes die Beliebtheit der römischen Tragödie.

In solcher geistigen Atmosphäre hat sich Hollands größter Dichter, Joost van den Vondel, herangebildet, ein Handwerker neben jenen Gelehrten.[1]) Nachdem er in der Meistersingerweise der Rederijker in der Befreiung Israels von der Knechtschaft Ägyptens die Befreiung seines Volkes von den Spaniern dramatisch behandelt hatte („Het Pascha", 1612), strebte er in unermüdlichem Bildungseifer nach höheren klassischen Mustern, und da fand er in der Schätzung seiner Zeit den Dichter der Troades vor allem in Geltung.

Zwei Übersetzungen Senecaischer Tragödien und zwei Originaldramen bezeichnen diese Periode seiner Entwicklung, die die zwanziger Jahre umfaßt. Zunächst versucht er, angeregt wohl durch Robert Garniers Tragödie „Les Juifves",[2]) in „Hierusalem verwoest" (1620) eine sklavische Nachahmung der Troerinnen Senecas. Der troischen Sage gehört auch der Stoff des nächsten, politisch-allegorischen Dramas „Palamedes" an (1625). Seinen Vorgänger Coster weit übertreffend, stellt er hier in satirischer Absicht ein Stück Zeitgeschichte *sub specie Graecitatis* dar. Der Staatsmann Oldenbarneveldt, das Opfer der kirchlichen Parteikämpfe, tritt unter der Maske des unschuldig leidenden Griechenfeldherrn Palamedes auf, der durch die Ränke des Ulysses und Calchas als Verräter gesteinigt wird Gegen ihn, den Frommen und Gerechten, sind die Geister der Hölle im Bund: Sisyphus, der Schatten des Ahnherrn, erscheint mit der Furie Megära zu Beginn des 2. Aktes dem schlafenden Ulysses und hetzt ihn gegen den Feind auf, ähnlich wie in Senecas Thyest der Schatten des Tantalus mit der Furie aufsteigt. An die Troades erinnert der Botenbericht von Palamedes' Tod (V, 1), der jenem Musterbericht der troischen Katastrophe bis in kleine Einzelheiten nachgebildet ist; selbst der Vergleich *crescit theatri more* (Tr. 1125) bei der

[1]) Über Vondel vgl. das schöne Buch von A. Baumgartner S. J., Freiburg 1882, und das von Looten, Étude sur le poète Vondel, Lille 1889, die sich beide ergänzen. Daneben Martin A. D. B.

[2]) Nachgewiesen von Looten, S. 44—50.

Beschreibung der Hinrichtungsstätte wird wiedergegeben: *groeyt als een schoutooneel* (v. 1896), und die durchgeführte *distributio* der Volksmenge (*Dees . . . die . . . een ander*) entstammt der römischen Spezialisierung. Die Prophezeiung des Seegotts endlich, der dann die zukünftigen Ereignisse in einzelnen Bildern vorauserzählt (V, 2), lehnt sich partienweise an die Darstellung des Seesturms und des Todes Agamemnons in Senecas Tragödie an.

Auf den Palamedes folgt eine zwölfjährige Pause in Vondels dramatischer Produktion; erst 1637 hat er mit dem patriotischen Bühnenweihfestspiel „Gysbreght van Aemstel" den Gipfel seines Ruhms und seiner Größe erreicht. Wandelte jenes Tendenzdrama auf Costers Spuren, so hat er sich hier von Hoofts nationalen Trauerspielen anregen lassen. Eine Fortsetzung des Geeraerdt van Velsen, an den auch am Ende die Weissagung des Engels Gabriel erinnert (entsprechend der des Vecht bei Hooft), verbindet die Dichtung damit das Schlußmotiv des Baeto: Gysbreght, der am Kampfe unschuldige Held, muß die von den Feinden eroberte Stadt verlassen, wie Baeto in die Verbannung ziehn. Dazu kommt noch die Einwirkung von Heinsius' Weihnachtsspiel (Herodes im 2. und 3. Chorlied). Die im Drama durchgeführte Parallele von Gysbreghts Flucht und der des Äneas, dem Überfall von Amsterdam und dem Verrat von Troja nach Vergils Erzählung hat Vondel selbst ausdrücklich ausgesprochen, die ungünstige Einwirkung dieses epischen Musters auf die dramatische Komposition Jonckbloet mit scharfer, nur allzu doktrinärer Kritik beleuchtet.[1]) Neben der Äneis haben Senecas Troades besonders an zwei Stellen eingewirkt: der Traum der Badeloch (III. Akt) entspricht dem Traum der Andromacha (Tr. 443ff.), und die Worte Agamemnons (Tr. 276—85) kehren hier in der Rede des Herrn van Vooren wieder (V, 3)[2]). Für das schöne, rührende Gemälde der

[1]) Litt.-Gesch. II, 236—39.

[2]) Werken, ed. van Lennep III, 377ff. 412. Worp, Invloed 211—13.

Gattenliebe im 5. Akt, den liebevollen Wetteifer zwischen Gysbreght und seiner heldenmütigen Frau, hätte Vondel indes kein Vorbild bei Seneca finden können: da verrät sich schon der Einfluß des griechischen, speziell euripideischen Dramas. Es zeugt für den künstlerischen Geschmack dieses Autodidakten, dieses niederländischen Hans Sachs, der in glücklicherer Zeit und glücklicherer Umgebung sich entwickeln durfte, daß er wie Buchanan, wie Heinsius, von dessen Dramaturgie geleitet, von Seneca zu den Hellenen aufstieg. Schon im nächsten Jahr übersetzt er Sophokles' Elektra, und von nun an zeigt sich immer stärker die Einwirkung der griechischen Tragödie.

Am deutlichsten wird das bei der Betrachtung der Form. Hierusalem verwoest ist, mehr noch als Hoofts Schauspiele, nur ein lateinisches Drama in holländischer Sprache, äußerlich von den Philologennachahmungen der Frühzeit des Grotius und Heinsius und damit von der normalen Senecatragödie nicht unterschieden. Auf einen langen Monolog folgt gleich ein Chorlied, mit einem langen Monolog beginnt wieder der 2. Akt; die Szenenzahl ist gering bei der dürftigen Handlung. Stilistisch entspricht dem Vorbild die unerträgliche Rhetorik prahlerischer Rodomontaden mit ausgeführten epischen Gleichnissen; hyperbolisches „Eher" findet sich im Hierusalem allein dreimal (v. 69. 308—13. 1936—45), dagegen von allen späteren Dramen bis 1646 nur noch einmal in De Maeghden II, 2 (v. 679—82). Auch der Palamedes beginnt noch mit einem den 1. Akt füllenden Monolog des Helden, der sich in rhetorischer Weise Einwände widerlegend gegen die Anschuldigungen seiner Feinde verteidigt, und noch einen Monolog bringt der 3. Akt (III, 4); aber der Dialog der Gespräche und Beratungen ist schon viel lebendiger und natürlicher. Nur noch einen längeren Monolog enthält der Gysbreght zu Beginn des Stückes, und wenn der epische Stoff auch schuld daran ist, daß von 13 Auftritten 7 epische (I, 2. 3. II, 1. 3. III. IV, 2. V, 1), dagegen nur 1 dramatischer am Schluß, sonst nur noch zwei Streit-

szenen (II, 2. V, 3) vorkommen, so waren doch Schlachtberichte grade von den griechischen Tragikern vorgebildet. Deren Muster liegt für die Form allen späteren Trauerspielen Vondels zugrunde. Die Exposition ist nunmehr in sophokleischer Weise dialogisch gehalten, die Dreiteilung der Chöre seit den Maeghden durchgeführt, zuweilen auch die Beteiligung des Chors am Dialog, und während die Rhetorik immer mehr der natürlichen Sprache der Empfindung weicht, spielen stichomythische Partien in zunehmendem Maße eine Rolle.

Aber nur der Form nach blieb er Klassizist, getreu seinen Autoritäten Heinsius und Vossius; dem innern Gehalt nach war der katholische Dichter Romantiker so gut wie Calderon, mit dem ihn sein Biograph Baumgartner treffend vergleicht. Es geht nicht an, mit Jonckbloet seine Dramatik nach Aristotelisch-Lessingschen Prinzipien kritisch zu meistern,[1]) vor denen im Grunde keine griechische Tragödie bestünde. Auch das griechische Drama ist mehr lyrisch, als im modernen Sinne dramatisch, wie Vondel, und der große Lyriker verfügt über einen bezaubernden Wohllaut der Sprache, über eine reiche Fülle poetischer Gemälde. Man darf diese Dichtung, bei der das Musikalische und das Malerische überwiegt, nicht *a priori* verwerfen, nicht blind bewundern; man muß sie historisch verstehn. Aus der Bibel und aus den Martyrologien schöpft vornehmlich der zum Katholizismus Bekehrte; von beiden Gruppen von Trauerspielen, dem Bibel- und dem Märtyrerdrama, sind je drei Stücke bis 1646 entstanden.

Wohl durch die Tragödie Jean de la Tailles angeregt, stellt er 1639 in „de Gebroeders" das Schicksal der Söhne Sauls dar, das dem der troischen Königskinder vergleichbar ist; so kann am Schluß der Botenbericht dem der Troerinnen Senecas sich anschließen. Zu dem Hippolytus des Römers, den er 1628 übersetzt hatte, dichtet er 12 Jahre

[1]) Litt.-Gesch. II, 226ff.

später ein Gegenstück in dem christlichen Hippolytus, „Joseph in Egypten", dem zweiten der Josephdramen, mit denen er seine Übersetzung des Sophompaneas zu einer Trilogie ergänzte, ähnlich wie in Deutschland Rhodius unter dem Einfluß von Heinsius' Poetik, doch vor Grotius und Vondel, eine lateinische Josephtrilogie verfaßt hat. Das erste dieser Stücke, „Joseph in Dothan" (1638), führt das Motiv der feindlichen Brüder aus, für das Vondel selbst auf Euripides' Phönissen und Senecas Thyestes verweist; stellt in dem ländlichen Idyll mit naiver Frische und Anmut dar, wie Tugend und Unschuld von altersher von Haß und Neid verfolgt werden. Die Hauptperson als unschuldigen Tugendhelden zu gestalten, ward überhaupt Postulat der Dramatik, seit Heinsius dem Aristoteles die Forderung *boni ut sint* für die Charaktere entnommen hatte.[1]) Noch stärker tritt diese Tendenz in Vondels legendarischen Märtyrerdramen hervor. Er feiert in „de Maeghden" die heilige Ursula mit ihren Jungfrauen, die Märtyrerinnen seiner Vaterstadt Köln (1639), er verherrlicht in „Peter en Pauwels" die Apostel, die Märtyrer von Rom (1641), endlich in „Maria Stuart" die gekrönte Märtyrerin des modernen England (1646). Es fehlen in diesen Tragödien alle krassen Züge der Grausamkeit, wie sie die deutschen Martyrien des 17. Jahrhunderts, Gryphius nicht ausgenommen, entstellen; vom Einfluß Senecas bemerkt man hier kaum noch Spuren. Schon in den Brüdern folgt der Anfang dem Ödipus des Sophokles, nicht des Seneca, wie Worp behauptet; der ägyptische Joseph ahmt mehr dem euripideischen als dem römischen Hippolytus nach; und den Geisterprolog des Peter und Paul darf man nicht mit Worp auf den im Thyestes oder Agamemnon zurückführen, sondern eher auf Euripides, der den Schatten des Polydoros ähnlich erscheinen läßt; die Worte, mit denen sich Simon Magus vorstellt: *Ick Simon Toveraer boor hier, van's afgront's stoel, Door's aertrijx ingewant, te keel uit*

[1]) de trag. const. p. 140.

van den poel, entsprechen dem bekannten euripideischen Prologanfang.

Nur noch griechische Tragödien hat Vondel in der spätern Zeit übersetzt und hier nach Heinsius' Vorgang in der Vorrede zu den Trachinierinnen[1]) über den *dollen Hercules* des Römers wie überhaupt über das römische Decadencedrama geringschätzig geurteilt (1668). Aber derselbe Mann hatte vierzig Jahre früher, als er Senecas Troades übertrug, den Wunsch ausgesprochen: „Möchte doch die niederländische Poesie auch solchen Karfunkel an der Stirn tragen".[2]) Ähnlich mochte auch Opitz denken, der merkwürdigerweise im selben Jahr mit der „Amsteldamschen Hecuba" (1625), doch unabhängig, für Deutschland dasselbe geleistet hat. Während Vondels Übersetzung hauptsächlich für ihn selber Bedeutung hatte, erfordert Opitzens Arbeit, die man originaler Produktion zunächst gleichstellte, besondere Betrachtung.

[1]) Werken X, 600. XI, 184. Vgl. Worp, Invloed 234.
[2]) Werken II, 233 f.

IV. Seneca im deutschen 17. Jahrhundert.

1. Opitzens Trojanerinnen.

„Übersetzen ist so gut dichten als eigne Werke zu Stande bringen und schwerer, seltner. Bei uns kann es zur Wissenschaft und zur Kunst werden. Außer den Römern sind wir die einzige Nation, die den Trieb des Übersetzens so unwiderstehlich gefühlt und ihm so unendlich viel Bildung schuldig sind. Daher manche Ähnlichkeit unsrer und der spätrömischen litterarischen Cultur . . . Nur für uns sind Übersetzungen Erweiterungen gewesen."

Mit diesen blitzartig aufleuchtenden Gedanken begrüßte Novalis beim Erscheinen des deutschen Shakespeare das Werk des Freundes.[1]) In der Tat, so sehr wir uns sträuben mögen, das beschämende *poeta scripsit, Maccus vortit barbare* für unsere Dichtung gelten zu lassen: die deutsche Literatur trägt, wenn man von der ungeschriebenen absieht, in ihren Anfängen das Gepräge einer Übersetzungsliteratur. Übersetzungen, massenhafte Aneignungen fremder Stoffe, bilden den Ausgangs- und Angelpunkt fast der ganzen mittelhochdeutschen Zeit, und die Renaissance eben dieser romanisierten Epoche deutscher Art und Kunst wird nicht nur durch allerlei Ausgrabungen von Urväterhausrat bezeichnet, sondern wiederum durch mannigfache Erwerbungen nachbarlichen Gutes. So hat auch die klassizistische Renaissance in Deutschland ein ähnlicher Mann wie jener werbende Wanderprediger der romantischen Schule, der den fremden

[1]) Brief an W. Schlegel, 30. Nov. 1797 (Raich, Novalis' Briefwechsel mit den Schlegel, Mainz 1880, S. 41 f.).

Dramatiker zum deutschen Dichter machte, mit einer Übersetzung eingeleitet. Opitzens Verdeutschung von Senecas Trojanerinnen, der 1636 die minder gelungene der Antigone[1]) folgte, in gewissem Sinne die erste deutsche Tragödien-Übersetzung, bildet den ersten Schritt zum deutschen Kunstdrama.

Wohl könnte es dem Rückblickenden scheinen, als ob bereits einmal der Weg dazu geführt hätte. Das Schuldrama in der Gelehrtensprache hatte in Straßburg zu Verdeutschungen aufgefordert, deren völliger Stilwandel prinzipiell wahrlich nicht zu verwerfen ist. Aber da war die deutsche Dichtung nur Mittel zum Zweck des Verständnisses, nicht Selbstzweck, und, abgesehen von dem einen Spangenberg und allenfalls noch Fröreisen, waren die meisten Übersetzer, die Wolckenstein und Genossen, viel zu roh und stümperhaft, um die richtigen Prinzipien auch richtig durchführen zu können. Die Zukunft des deutschen Dramas war nicht von Straßburg zu erwarten. Aber während dort mit dem Beginn der Kriegsunruhen die Aufführungen aufhörten, bereitete sich zu gleicher Zeit die neue literarische Epoche vor in dem Heidelberger Humanistenkreis, aus dem Martin Opitz hervorgegangen ist.

---

[1]) Über die Antigone-Übersetzung gibt es ein unzureichendes Programm von Heuwes, Warendorf 1890. Nachgewiesen wird hier, daß Opitz die seit 1546 mehrfach mit dem Text zusammengedruckte kahle lateinische Prosaübersetzung des Vitus Winsemius zu Hilfe gezogen hat. Für den „Griechischen Tragödienschreiber" und sein „Fräwlein" Antigone fehlt ihm überhaupt das tiefere Verständnis. Die stolzen Chöre verkümmern als prosaisches Reimgeklingel, nur Soph. 582ff. bleibt, zum Kirchenlied umgedichtet, erträglich; und die schlichte Anmut und Würde Sophokleischer Dialoge sinkt in den verbreiternden Alexandrinern zu leerem und mattem Geschwätz herab. Dazu kommt, daß es sich hier wohl um raschere, handwerksmäßigere Arbeit handelt, worauf auch der Mangel philologischen Apparates zu deuten scheint. — Verständig urteilt über Opitz als Übersetzer Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, I (Leipzig 1854), 379.

Der hatte eben damals, ein 27jähriger Philologe, den Mut, der Reformator der dahinsiechenden deutschen Dichtung zu werden. Nachdem er 1624 in seinem rasch hingeworfenen Buch von der Poeterey der Kunst die Gesetze gegeben hatte, drängte es ihn, zugleich der Schöpfer und das Bild der Regel zu sein, der Theorie die Praxis folgen zu lassen. Holländischen Gelehrten wie Daniel Heinsius hatte der Theoretiker seine Lehren zum guten Teil nachgesprochen, und die Renaissancepoesie Hollands, die der seinen Mutter ward, lehrte ihn in den Troades die beste römische Tragödie zu schätzen;[1]) den einzigen von Heinsius bemerkten Fehler, die euripideische *ἀδολεσχία* in den wortreichen Klagen Andromachas vor Ulysses, sucht er zu v. 917 noch zu entschuldigen. Literarische Tradition führte ihn so zu dem Philosophen der Bühne, der ihn schon 1623 in der ländlichen Stille seines Zlatna begleitete.[2]) Zugleich aber sah er in jener losen Reihe von Mord- und Greuelbildern, die die Troerinnen vorführen, ein Bild der eignen Gegenwart. Zu einer Zeit, da auf der Bühne der Geschichte manches Land wie Troja verwüstet ward, da es vonnöten schien, „das Gemüthe mit beständigen Exempeln zu verwahren", mußte man grade die Troades als zeitgemäß empfinden. Nicht minder bewußt als Kaspar Barläus, dessen Gedicht Scriverius' Seneca-Ausgabe mit der Anspielung auf den dreißigjährigjährigen Krieg einleitete, hat Opitz das ausgesprochen: *Ostendant non esse novum hoc malum urbes validissimas inte-*

[1]) Opitz erwähnt in der Vorrede zu den Teutschen Poemata die niederländischen Dramatiker (hsg. Witkowski, S. 5. IV der Einleitung): „So können die Amsterdamer *Achilles* vnd *Polyxena*, *Theseus* vnd *Ariadne*, *Granida*, Gerhardt von Velsen [Hooft], Roderich vnd *Alfonsus*, *Griane*, Spanischer Brabanter, *Lucella*, stumme Ritter [Brederoo], *Ithys*, *Polyxena*, *Isabella* [Coster] vnd andere fast dem *Seneca* vnnd *Terentio*, dem höflichsten vnder allen Lateinischen *Scriben*ten, an die Seite gesetzt werden".

[2]) Für das Lob des Landlebens heißt es in den Anmerkungen zum Zlatna: „dergleichen Reden sind alle Bücher voll". H. O. 637—43, Phäd. 483—93, Thy. 394—403 wird zitiert.

graque regna et provincias exscindi funditus et vastari. Doceant nos quoque suum illud doloris qualecunque remedium. So sagt er in der lateinischen Vorrede, auf das Chorlied Tr. 1009ff. anspielend, und bestimmter noch hebt er in der deutschen den moralischen Nutzen der Tragödie hervor: „Wer wird nicht mit grösserem Gemüthe als zuvor seines Vaterlandes Verderb vnd Schaden . . . ertragen, wann er die gewaltige Stadt Troja . . . sihet im Fewer stehen? Wer wil nicht . . . seiner Freyheit getroster vergessen, wann er Hecuben, die Fraw und Mutter so werther Helden, sihet überwunden vnd gefangen hinweg führen?“ Ein echter Herzenston dringt auch hervor, wenn Ulysses die Mutter nachzugeben ermahnt, weil

nach zehn Jahren jetzt, seit dem wir ohne Rhue
Vnd nur geringen Rast allhier in Waffen liegen,
Der alte Landtsknecht sich befohrt für newen Kriegen.

Da spürt man, aus dem Jammer der Zeit herausgesprochen, die tiefe Sehnsucht des friedewünschenden Deutschlands.

Das waren die Gedanken, mit denen im Sommer 1625 der unruhige Werber auf einer Fahrt nach Sachsen, die ihm August Buchners Freundschaft gewann, an die Übersetzung der Troerinnen heranging. Zunächst begann er wohl um der metrischen Übung willen, wie er denn selbst in seinem Lehrbuch solche poetischen Exerzitien empfohlen hatte. Erst auf Drängen des Freundes ließ er die Verdeutschung noch im selben Jahr erscheinen, und der Wittenberger Professor, dem sie gewidmet war, feierte die neue Auferstehung des Astyanax, der nun nicht nur im Liede der griechischen und römischen Musen fortlebt:

Nunc etiam Arctois (quis credat?) Teuto sub astris
Ille ferox docili, te, canit, ore, puer.

Dem Einzeldruck folgte dann mit unwesentlichen Änderungen die Aufnahme in die Gesamt-Ausgabe: „Deutscher Poematum anderer Theil“ (Breßlaw 1629).[1])

[1]) Außerdem besitzt die Kgl. Bibliothek zu Berlin aus der Meusebachschen Sammlung noch einen späten und schlechten

In der Vorrede betont Opitz besonders die sorglos lässige Leichtigkeit, mit der er die Arbeit in kurzem spielend vollendet habe. Wir dürfens ihm glauben; denn bei aller gelehrten Vornehmheit, die auf *plebeias quasdam mentes* hochmütig herabsieht, ist die Sprache hier noch frisch und lebendig; wir spüren die Jugend des Dichters und des neuen Humanismus. Selbst die Anmerkungen, mit denen er sein Werk ausstattet, sind ganz elementar gehalten; die Poesie wird hier nicht erstickt von der später alles überwuchernden Gelehrsamkeit. Darin verwahrt er sich nicht nur als frommer Christ gegen den heidnischen Unglauben des Unsterblichkeitsleugners, „des halb-Christlichen Philosophen (Gott behüte uns)"; er tritt seiner Vorlage auch gelegentlich mit eigener Quellenkritik gegenüber, freilich meist von Heinsius' Bemerkungen abhängig.

Relativ selbständige Kritik zeigt Opitz auch bei der Gestaltung des Textes. Zugrunde gelegt hat er die damals neueste, 1620 ersehienene Ausgabe des holländischen Philologen Petrus Scriverius, die in ihrem reichhaltigen Notenapparat zugleich ein Repertorium der Arbeit vorangegangener Generationen aufgespeichert darbot. Den äußerlichen Übereinstimmuugen, die die Benutzung erweisen, entspricht der im wesentlichen sich deckende Text. Nur einmal hat er auf eine ältere, damals schon veraltete Lesart zurückgegriffen, die die früheren Ausgaben von Delrio (1576) und Lipsius (1588) geboten hatten (Sen. 304 *solito* = Op. 369 „wie du pflegst"; schon Gruter 1604: *subito*); ein andermal eine Konjektur des Raphelengius befolgt, die damals nicht im Text, aber in

---

Nachdruck, der den latein. Text mit Opitzens Übersetzung bietet, beides nicht einmal übereinstimmend (W e 2956). Opitz wird nicht genannt, ebensowenig Ort und Jahr bezeichnet; doch ist er wohl mit dem Berliner Exemplar Halis 1685 identisch, das Goedeke III², 43 angibt (die Notiz geht nicht auf Köler und Lindner zurück; aber das Titelblatt könnte abgerissen sein, obgleich wieder die Seitenzählung dem widerspricht).

Scriverius' Anhang zu finden war (Sen. 490b der Andromacha zugeteilt).

Neue Bahnen *ad excitandas Musas Germanicas* wollte der ehrgeizige Pfadfinder einschlagen; an welche alten Muster in deutscher Sprache konnte er da anknüpfen? Er hatte nicht wie der heutige Übersetzer griechischer Tragödien den reichen Schatz Goethischer Bildung vor sich liegen, der manche Münze für den Tausch schon blank und fertig geboten hätte; nicht den ausgeprägten Stil eines großen Dichters, in den er den fremden nur umzuwandeln brauchte. Er konnte auch nicht wie der junge Uhland in seiner bei aller Unreife doch schwungvollen Thyestes-Bearbeitung[1]) den römischen Rhetor das Pathos der Schillerschen Dramen reden lassen; nur der niederländische Versstil mochte ihm in manchem als Vorbild dienen.

Einen Erbbesitz freilich durfte auch er nutzen, die Lutherische Bibelsprache. So hat er an einer Stelle, wo es ihm an Worten gebrach für die Fülle des Originals, aus diesem Sprachgut geborgt. Die Schilderung der Erscheinung Achills lautet in Opitzens Deutsch (223ff. = S. 171ff.):

> Die Erde hüpfft' empor, der Pusch bewegte sich,
> Die heilgen Hainen auch erbebten hefftiglich.

Das klingt wie die Übersetzung des 114. Psalms: „Die Berge hüpfen wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe. Vor dem Herrn bebete die Erde, vor dem Gotte Jakobs." Und der Geist des toten Helden fährt die Griechen an wie der Auferstandene die Jünger von Emmaus: „Jhr tregen Hertzen, jhr." (O. 241 = S. 191: *inertes.*)

Die Bibelstücke aber, die das Luthertum hervorbrachte, konnten dem Neuerer nichts bieten; das Drama der Reformationszeit verachtete der Renaissancepoet. Noch in der Vorrede zur „Judith" (1636) hat er über die zeitgenössische Dramatik den Stab gebrochen: „Heutigestages ist diese herr-

[1]) A. v. Keller, Uhland als Dramatiker (Stuttgart 1877), 13—65.

liche Kunst aus Nachlässigkeit und unverstand der Leute so verloschen, daß in Lateinischer Sprache wenig tüchtiges, in der Teutschen aber . . . durchaus nichts dergleichen an den Tag gebracht worden."[1]) So dürfen wir uns hier nicht jener liebenswürdigen Naivetät erfreuen, mit der in Straßburg Wolfhart Spangenberg den griechischen Tragikern als deutschen Reimern eine fröhliche Urständ bereitete. Das waren mehr oder weniger parodistische Übersetzungen; Stoff und Gehalt war alles, nichts die Form. Opitz dagegen ist mit vollem Bewußtsein der erste gewesen, ders in Deutschland gewagt, auch formal mit Seneca und Sophokles zu ringen.

Über die Grundsätze, die er befolgt hat, gibt er selbst Rechenschaft: „Der Lateinischen Meynung bin ich so viel als thuelich ist gewesen nachgefolget; ein jegliches Wort aber außzudrucken, vnd sich an die zahl der Verse zu binden, habe ich fast vnmüglich zu seyn befunden. Solches werden mir auch alle zustehen, denen bekandt ist, auff was für art Seneca, sonderlich allhier, zu schreiben pfleget." Damit hat Opitz bereits angedeutet, was seine Übersetzung kennzeichnet: mannigfache Verbreiterungen im Ausdruck bei allem Bestreben, auch dem Wortlaut des Originals nahe zu kommen.

Wörtliche Übersetzungen mit jener berüchtigten Treue, die am Buchstaben klebt und den Geist nicht erfaßt, finden sich nur selten. Nirgends begegnet im Vers ein Acc. c. Inf., der ihm in seiner Prosa geläufig ist; aber auch eine lateinische Satzkonstruktion „du schewst sich schewen können" (O. 597) für *pudet timere* (S. 505) empfinden wir als undeutsch. Ebenso, wenn Andromache den Kleinen anredet: „Komm, du kläglichs Diebstal du" (O. 833. 594 = S. 706. 501: *furtum* passivisch), oder wenn der kollektive Singular des

[1]) Wenn er hier von seiner „keuschen, ungeschminckten" Heldin aus einen verächtlichen Seitenblick auf die „Heydnischen Spiele" einer Electra, Medea, Helena wirft, so folgt er damit nur dem philiströsen Brauch deutscher Renaissancedramatiker, ja selbst des Grotius und Heinsius, die gern die höhere Sittlichkeit ihrer Stoffe rühmten.

Lateiners beibehalten wird: „der du loß gemacht Hast das Pelaßger-Schiff“ (O. 424 = S. 353: *rati*). Störend wirkt die relative Anknüpfung: „worzu geholffen hat Auch dieser, welcher pflegt“ (O. 8 = S. 8: *ad cuius arma venit*); gradezu fürchterlich aber mutet die bis zum Unsinn wörtliche Übersetzung von S. 1169 an: „Wo spey' ich doch wol aus der alten Todeszeit Verdrießlichs hinderniß?“ (O. 1404.)

Erfreulicher und zum Glück häufiger sind die entgegengesetzten Fälle, wo die antike Anschauung durch die moderne ersetzt, spezifisch Römisches germanisiert wird. Zwar begegnet man hier nicht der Kostümlosigkeit der Straßburger, aber nicht anders als Spangenberg[1]) nennt Opitz den *custos non facili Cerberus ostio* (S. 404) kurzweg den „Hellenhundt“ (O. 489). Nur an einer Stelle redet er vom Styx (O. 612 = S. 520); sonst heißt es statt dessen: „der tieffe Schlundt der Erden, Der Hellen schwartze Grufft die muß eröffnet werden,“ O. 518 = S. 430; „der die Hell' hat auffgethan,“ O. 855 = S. 723: *perfracto limine Ditis.* Die römische Vorstellung der *manes* wird dem modernen Gefühl näher gebracht: „so thut jhr nach dem leben Mir meinen Ehrendienst“, O. 241 = S. 191: *manibus meis debitos auferte honores*; ebenso der Begriff des *fatum,* den Opitz nur einmal mit „Verhengniß“ gibt (O. 441 = S. 368). Meist wird er freier umschrieben: „die Götter“ O. 433 = S. 360; „der Todt“, O. 768 = S. 656; „des Himmels Zorn“, O. 514 = S. 428; „der Götter wille“, O. 705 = S. 605; und ganz christlich-modern: „der wird von Gott begehrt“, O. 620 = S. 528: *hanc fata expetunt*; „wo Gott vns hilfft“, O. 604 = S. 510: *fata si miseros iuvant.* Dem eingeschobenen *nefas* S. 1086 entspricht ein deutsches „Hilff Gott“, O. 1308. Der Ausruf *quid agis?* S. 686 erhält den Zusatz: „Hilff Gott, was thust du dann?“ O. 807, und der mit *utinam* eingeleitete Wunsch wird umschrieben: „Mein Kindt, O wolte Gott“, O. 651 = S. 556. Andromacha klagt die Danaer an,

[1]) Griech. Dramen, hsg. Dähnhardt I, 39.

als ob sie zur Soldateska des dreißigjährigen Krieges gehörten: „Jhr habt an Heiligthumb vnd Kirchen euch gemacht", O. 784 = S. 669: *templa.* Fremde Bräuche tauft Opitz in deutsche um, wenn er von der Hochzeit der Polyxena redet: „Dieselbe die ist werth daß Helena hierzu Als Bräutgamführerin jhr allerbestes thu", O. 1047 = S. 863: *est auspice Helena dignus;* und S. 895: *haec hymen sparsit tuus* gibt er konkret anschaulich: „diß ist dein Heyrathgut, Der Brautschatz kömpt mit dir", O. 1083. Freilich bei dem Vergleich *theatri more,* S. 1125, mußte Opitz, fern von Straßburg, Kassel, Braunschweig, bei seiner Verdeutschung „wie man pflegt Ein Schawhauß auffzuführn", O. 1348, mit einer antiquarischen Erklärung der mangelnden lebendigen Anschauung zu Hilfe kommen. Oft weiß er glücklich den entsprechenden deutschen Ausdruck zu finden: so für S. 952: *quam tenuis anima vinculo pendet levi,* O. 1154: „wie hangt die müde Seel' an so gar dünnem Faden"; und für das blasse *annos extendat suos* S. 699 weit farbiger, frischer, moderner: „an dem Laertes sich gleich als verjüngen mag", O. 824. An deutsche Märchen erinnert der Ton, in dem die ängstliche Mutter spricht: „Bist du in einen Waldt zu tieff verjrrt gegangen?" O. 658, statt des unbestimmten *vagus arva lustras?* S. 564; und das knappe Gebot: *cassa consilia amove,* S. 570, wird verbreitert umgebildet zu einer sprichwörtlichen Redensart: „Drumb was dein Hertze denckt das red' auch mit der Zungen", O. 666.

Ward so manch altes Kleid abgelegt und mancher Schein beseitigt, doch nur damit das Wesen in neuer Hülle wieder erstände, so mußte auch manche stilistische Eigentümlichkeit verloren gehen. Opitz war gewiß zum Dienen wie geschaffen, eine geschmeidig sich anfügende und anfühlende Natur wie Wilhelm Schlegel, mit dem er vieles gemein hat, die vornehme Eitelkeit und das betriebsame Strebertum des höfischen Diplomaten. Aber auch Schlegel hätte schwerlich jeden Dichter übersetzen können; auch der geborene Übersetzer

ist kein Proteus der Verwandlungskunst, kein Schauspieler gleichsam in allen Rollen.

Senecas spitze Kürze war Opitz nicht bequem genug; er mußte die straffe Enge erweitern. Zu Erweiterungen wird an sich jeder Übersetzer geneigt sein; dazu verleitet schon die Schwierigkeit, alle Nuancen des Ausdrucks in gleicher Kürze erschöpfend wiederzugeben. Darüber hinaus freilich ist Opitz nicht gegangen; wo er wirklich selbständige Zusätze wagt, beschränkt er sich darauf, dem Substantivum ein Epitheton beizufügen. So gibt er S. 354: *polum* farbiger bezeichnend mit dem Adjektivum: „Des Himmels blawe Burg", O. 426; ähnlich O. 469 „die bleiche Hecate" statt des bloßen Namens S. 389. Achilles ist nicht nur „der Pelaßger Ziehr" (wie S. 876), sondern noch „der vnverzagte Heldt", O. 1063. Im Chorlied fügt er fast kindlich hinzu: „da man Stein, Der so schöne bundt ist, gräbet", O. 1002 für S. 836: *ferax varii lapidis*; „schöne Kronen", O. 1028 = S. 849: *coronis*. Trefflich gibt er mit demselben Beiwort die Ironie wieder: „O schöne Freyhenszeit!" O. 1076 = S. 890: *o coniugale tempus!* Echt deutsch übersetzt er *coniugis sanctae torus*, S. 698: „Dein frommes keusches Weib", O. 823; und an Luther denkt man, wenn er für das bloße *miser* (S. 689) „das liebe Kindt" sagt (O. 812); wenn er *quid proderit latuisse redituro in manus?* S. 494 erweitert: „was hilffts den armen Knaben?", O. 586; wenn er die liebkosende Anrede beifügt: „Nim diesen Kuß, mein Leben." (O. 955 = S. 808). Aus gemütvollem Sichversenken heraus kann er die Worte S. 788: *ut mea condam manu viventis oculos* weiter ausführen: „daß ich jhm die Augen zu kan drücken, Vnd weil er lebet noch die kleine Leiche schmücken" (O. 932); und liebevolles Eingehen auf die Situation befähigt ihn auch, das einzige selbständige Bild auszumalen, das er sich gestattet hat. Wie er S. 966: *victo e vultu* übersetzt „aus jhrer Augen Bach", O. 1172, so macht er aus dem kurzen *scrutabor ore*, S. 812: „die wil ich jetzt begiessen Mit meiner Zehren bach, vnd noch zuletzte küssen" (O. 961 f.). Einem

hindeutenden *hic* am Satzanfang (S. 740) entnimmt er das lebendig einsetzende: „Ach, schaw' jhn doch recht an." (O. 876.)

Überhaupt liebt er es, am Anfang die logische Verbindung deutlicher herzustellen, den innerlichen Hiatus zwischen den zerstückelten Sätzen auszufüllen. Gern knüpft er mit einem „Nun" an, das gemütlich zu dem neuen Gedanken überleitet:

„Nun dem Achilles sol", O. 371 = S. 306; „Nun diß thun wir", O. 145 = S. 121; „Nun wir kommen hier zu klagen", O. 89 = S. 78; „Nun wir wollen alles leiden", O. 1030 = S. 853; „Nun sind sie mit dir verdorben", O. 153 = S. 128. Besonders häufig in den Chorliedern, wie es denn dem Gebrauch seiner eigenen Lyrik entspricht (Judith, II, 5: „Nun wir wollen auch uns letzen"; III, 4: „Nun diß hat der getan").

Eine subordinierende Konjunktion bildet die gedankliche Verkettung von zwei parataktischen Hauptsätzen: O. 1132 „sag' her, sag' jmmer an, Was du so tückisch birgst; weil doch kein Creutze kan So groß vnd hefftig sein" für S. 933. Vom Grund zur Folge leitet „Drumb" über („drumb leb' er", O. 756 = S. 647: *vivat*), und ein „dennoch" oder „doch" schleicht sich ein, um den Gegensatz zu bezeichnen, der auch durch ein „sonst" ausgesprochen wird:

O. 853: „Der sonst vngezähmte Mann", = S. 721: *ille, ille ferox;* O. 1356: „Flucht auff die böse That, vnd schawt sie dennoch an", = S. 1129: *odit scelus spectatque*; O. 380: „Der seinen Vater doch vmb Gnad' ersuchet hat", = S. 313: *supplex paternus*; O. 552 „. . . doch . . .", = S. 464.

Am häufigsten aber dient ein enklitisches „doch" der Begründung:

O. 325: „Stehn doch wir Danaer an eben diesem Orte", = S. 265: *stamus hoc Danai loco*; O. 953: „Stundt doch Achilles auff", = S. 806: *redit Achilles*; O. 849 = S. 718; O. 1090 = S. 900.

Nüchterne Überlegung führte zu solchen verstandesmäßigen Zusätzen, und überall gewahrt man, wie Opitz in seiner klaren Verständigkeit die scharfe Salzlauge des Originals

mit Wasser übergießt, wie er phlegmatisch sich gehn läßt in seinen weitläufigen Alexandrinern und das rhetorische Pathos behaglich eindeutscht. Dort rasch anstürmendes Vordringen, dramatisch auch in der epischen Erzählung: *per spatia late plena sublimi gradu incedit Ithacus parvulum dextra trahens,* S. 1088; hier das gemächliche Wandern des Epikers:

Da kam der Ithacus durch alles Volck gegangen,
Gantz prächtig von Gestalt, hatt' an die Handt gehangen
Den Enckel Priamus'; O. 1309.

In gleich langsamem Tempo schreitet Polyxena:

Als sie den hohen Berg nun war hinan gegangen
Vnd auf der Spitzen stundt; O. 1382;

viel schneller S. 1148: *ut primum ardui sublime montis tetigit.* Die knappe Parenthese S. 1143: *et fere cuncti magis peritura laudant,* füllt zwei Verse aus:

wie nur pflegt zu geschehen,
Daß wir ein Ding erst dann, wann wir es kurtz noch sehen,
Mehr loben als zuvor; O. 1373.

Durch zwei Verse wird das zuckende Hin und Her des Schwankens gezerrt, O. 768: „was zweiffelt noch und strebt Dein Hertz' in wanckelmuth? du must dich recht besinnen, Wer zu erlösen sey", für S. 657: *quid fluctuaris? statue, quem poenae extrahas.* Breit und geschwätzig begnügt der Bote sich nicht mit dem abschließenden *hic ordo sacri,* S. 1162, sondern endigt seinen Bericht: „So lieff das Opffer ab, das ich hab' angeschawt", O. 1396. Unverhältnismäßig angeschwellt wird die Frage: *quando in inferias homo est impensus homini?* S. 298 = O. 360: „wer ist doch, den gedenckt, Daß je zuvor ein Mensch dem andern hat das Leben Auff sein Begräbniß Fest zum Opffer müssen geben?" Der Stamm des Gedankens erscheint in mancherlei Nebensätzen verästelt, schwächer geworden bei solcher Verzweigung: *quos enim praeceps locus reliquit artus?* S. 1110 = O. 1334:

„Wann jemandt diß will thun, was wird er von jhm haben, Das einzuscherren ist?“ Die starke Wirkung durch ein einziges Wort kennt Opitz nicht; er kann niemals einsilbig sein. Genügt Seneca das eine *resistam,* 671, so sagt er (787): „Ich wil doch wie ich kan dem Rasen widerstehn“, wie er auch v. 795 (= S. 677) das abschwächende „wie ich kan“ nochmals einfügt. Kein Wunder, daß den 1178 Versen des Originals 1420 der Übersetzung entsprechen. Schleppend und langweilig wirkt es, wenn er den knappen Abschluß der Rede S. 791: *i, vade liber, liberos Troas vide* weitläufig umschreibt, O. 935:

> Nun reise frey, mein Kindt, laß dir zu ziehn belieben
> Zu den Trojanern hin, die gleichfalls frey sind blieben.

Umständliche Umschreibungen vertreten bei Opitz ein kurzes Beiwort. Nur einmal hat er sichs so leicht gemacht, das Epitheton nachzustellen: „Vnd Tenedos berhümbt“ O. 279 = S. 224; gegen die Regeln seiner eignen Theorie, die dergleichen volksliedmäßige Wortstellungen streng hatte verbieten wollen. Gewöhnlich werden die Epitheta umschrieben durch Relativsätze, oft mit Ergänzung von Partikeln:

insontes deos, S. 753 = O. 897: „Die doch in Vnschuldt sindt“; *deos etiam faventes,* S. 669 = O. 785: „die euch doch günstig waren“; *toros narrare falsos,* S. 865 = O. 1050: „das doch vnwar ist“; *adversum mihi,* S. 28 = O. 30: „die Götter, so mich hassen“; *Troici lusus,* S. 778 = O. 925: „Daß man man von Troja heist“; *futurus Hector,* S. 551 = O. 645: „Ein Hector, welcher auch noch künfftig kan entstehen.“

Unangenehmer empfindet man die Verbreiterung im pathetischen Ausruf: S. 1104 = O. 1325 „Welch Colcher, welche Scythen, Die ohne Häuser sind.“ Geschmacklos aber wird die Umschreibung im Chorlied: „Calydon, das durch ein Schwein Ist bekandt in vieler Ohren“, O. 1019 = S. 845; steif und unbeholfen statt des andeutenden *sacris gaudens tacitis,* S. 843: „Ists Eleusis, wo Geberden Bey dem Heilgen zugehör Ohne Mundt gebrauchet werden“, O. 1014. Wie

Adjektiva durch Relativsätze ersetzt, so werden Substantiva verbal ausgedrückt und in Nebensätze aufgelöst:

S. 925: *vix lacrimas queo retinere* = O. 1121: „ich kan mich kaum erwehren Daß ich nicht weinen muß"; S. 425: *timere* = O. 511: „wann man sich fürchten muß"; S. 729: *profuit illo victore capi*, freier O. 862: „Daß Hercules gefangen hielt den Knaben War sein Nutz, vnd macht jhn frey"; und die antike Vorstellung zugleich interpretierend, S. 488: *omen tremesco misera feralis loci* = O. 580: „Zum todten Vater hin? diß zeigt nichts gutes an."

Im allgemeinen verfährt er hier glücklicher als beim Ersatz der Beiwörter, und wenn er S. 1002: *perge, mactator senum* gut umschreibt: „es ist ja dein Gebrauch Daß du die Alten würgst", O. 1211 (ähnlich noch S. 504: *agnosco indolem* = O. 598: „Diß ist dein' edel' art"; S. 95: *agnosco Troada turbam* = O. 113: „Jetzt macht jhr daß ich euch preise, Daß jhr gut Trojanisch seyd"; S. 884: *dedisce captam* = O. 1069: „jetzt bist du nicht Gefangen"), so wird damit nicht nur die Prägnanz leicht und die Straffheit locker, sondern zugleich das Gesuchte natürlich, das Geschraubte und Gezwungene zwanglos und frei.

Da findet der gelehrte Übersetzer auch manche volkstümliche Wendungen: „der mir das Hertze bricht", O. 504 für S. 419: *hic meos animos domat;* „jetzt ist's mit jhr gethan", O. 736 = S. 631: *iam certe perit.* Nennt Andromacha den toten Gemahl *mea membra,* S. 414, so sagt die deutsche Witwe: „mein ander Ich", O. 498. Den Angstruf des Knaben *miserere, mater*, S. 792, gibt Opitz schlicht: „Ach Mutter, last mich nicht", O. 937. Der absolute Ablativ *luctibus omissis,* S. 924, wird frei aufgelöst: „laß doch das klagen seyn", O. 1119; die lateinische Periode S. 1075—77 geschickt in kurze Hauptsätze zerlegt, O. 1294—97. An derselben Stelle des Botenberichts steht einmal gar direkte Rede, wo der Inhalt im Original nur angedeutet wird; S. 1074: *paterna puero bella monstrabat senex* = O. 1293: „Lern' hier vom Vater, Sohn, sagt' er, was dir gebühret."

Lebendig wirkt auch die eindringliche Wiederholung der Imperative (Epizeuxis):

„Schawt Mutter, schawt doch hier", O. 1267 = S. 1053: *Ilium est illic;* „Schlaff nicht mein Lieb, schlaff nicht", O. 539 = S. 452: *dispelle somnos*; „Eil', eil', vnd schaff' jhn ihn fort", O. 544 = S. 455: *festina, amove*; „Komm her, komm her, mein Sohn", O. 595 = S. 503; „Komm, komm vnd kreuch hinein", O. 603 = S. 509; „Eilt, jhr Pelaßger, eilt", O. 731 = S. 627; „eil', eil', vnd fort mit jhm", O. 735 = S. 630; „Seht, seht, ihr Danaer, seht Hectorn", O. 805 = S. 684; „Heb' auff die Handt, heb' auff", O. 838 = S. 708.

Auch sonst wiederholt Opitz mehrfach dasselbe Wort gegen das Original: „Das Schloß, das reiche Schloß", O. 571 = S. 478: *arx illa pollens opibus*; das bloße *collo nobili* S. 747 wird beim Versanfang wieder aufgenommen, O. 888: „an seinen Halß gethan, An seinen edlen Halß."

Dagegen beachtet er grade da nicht die Wiederaufnahme und Wiederholung, wo sie Seneca anwendet; so findet die Anknüpfung an das Stichwort *ferent* bei der Antwort S 292f. (= O. 355f.) und die Wiederaufnahme des *auspicium* bei der Selbstkorrektur S. 609 f. (= O. 709ff.) bei ihm keine Berücksichtigung. Fallen gelassen hat er auch die Anapher. Nur an zwei Stellen behält er sie bei: in der langen Tirade der Mutter, S. 771ff. = O. 917ff., und beim letzten Abschied, S. 806 = O. 953; überall sonst sind die Anaphern verwischt. Ebenso die Responsionen. Wenn sich S. 663 und 685: *Funditus busta eruam* und *Funditus cuncta eruam* in gesteigerter Wiederholung entsprechen, so hat Opitz das so wenig nachgeahmt wie die Wiederaufnahme des *miserere matris* in S. 694 = 704. Für die Gleichförmigkeit des wiederholten *mare cum viderent* S. 1039—40, das die trostlose Einsamkeit der weiten Wasserwüste eindrucksvoll malt, hat er kein Gefühl.

Auch nicht für die bittere Wehmut der tragischen Ironie in den Worten: *in luctus suos rex non avarus,* S. 485, O. 576 unübersetzt; und die latente Antithese, die in dem spottenden Hohnwort steckt: *fortis in pueri necem*, S. 755,

kommt nicht zum Ausdruck, wenn es deutsch ziemlich matt heißt: „durch dich wird er verrhaten Der Knab' vnd hingewürgt", O. 898. Bei solchem Übersetzungsverfahren mußte manche Spitze stumpf werden und manche Antithese ihren Stachel verlieren. Wohl gelingt es ihm bisweilen, die Pointe zum Reimwort zu machen und so das Epigramm zum Stachelreim wirkungsvoll auszuprägen:

S. 231: alterius esset gloria ac summum decus:
iter est Achillis.
= O. 285: diß würde mancher preisen
Als seine höchste That, mein Vater hies es reisen. —
S. 577: vitam minare: nam mori votum est mihi.
= O. 673: Vlysses, sol ja sich Andromacha ergeben,
Vnd du jhr drewen wilt, so drew' jhr mit dem Leben.

Aber die Antithese zwischen dem Einst und Jetzt, dem Geschick des *supplex Priamus* und seines flehenden Enkels, S. 732—35 *(vitam petit — regnum Troiae Fortuna ferat)* geht in Opitzens Verdeutschung völlig verloren, O. 868 ff.:

Der so viel als jener ist,
Den siehst du hier zu deinen Füssen liegen:
Wann Du jhm nur übersihst,
Mag Troja seyn, mag wie es wil verfliegen.

Fühlbar macht sich dieser Mangel an Schärfe besonders in den Stichomythien, die schwächer ausfallen mußten, da er hier darauf verzichtet, dieselben Worte auszuspielen. Ein Beispiel: S. 327 ff.:

Py. Est regis alti spiritum regi dare.
Ag. Cur dextra regi spiritum eripuit tua?
Py. Mortem misericors saepe pro vita dabit.
Ag. Et nunc misericors virginem busto petis?

Die beiden Stichwortpaare bleiben O. 394 ff. unbeachtet:

Py. Ein hoher König schenckt dem andern recht das Leben.
Ag. Hast du mit deiner Handt den König nicht entleibt?
Py. Weil mancher lieber stirbt als daß er lebend bleibt.
Ag. Jetzt wilt du, daß man auch die Jungfraw ab sol schlachten.

So wenig wie die Anaphern und Antithesen hat Opitz die Allitterationen und Wortspiele. S. 701: *vota vincens vestra* bleibt unübersetzt; für S. 1166: *maria secet secura classis* sagt er nicht etwa „furchtlos das Meer durchfurchen", sondern ruhig: „Die Schiffe mögen nun gar sicher für sich ziehn", O. 1400. Auch das Wortspiel *tumide — timide* S. 301 ff. (= O. 365 ff.: „Du frecher stoltzer Mann — Du mehr als furchtsamer"), den Anklang *vana vates* S. 37 (= O. 39) und den Gleichklang *libet — licet* S. 335 (= O. 402) sucht er nicht nachzubilden.

Dabei fehlt es seiner eignen Sprache, wo sie sich von der Vorlage entfernt, keineswegs an allitterierenden Verbindungen. Charakteristisch ist es für seinen Übersetzungsstil, daß er ein Wort des Originals auflöst in seine Synonyma, die dann zu einem Paare oder zu einer Dreiheit zusammengezogen werden. Wie er den einen Satz S. 784: *Flebilius aliquid Hectoris magni nece muri videbunt* in zwei Sätze zerlegt, O. 928: „der große Hector ward Zwar kläglich vmbgebracht, doch wird die Mawer sehen, Was noch mehr kläglich ist als dieses war geschehen", so erscheint der einzelne Begriff in eine Zweiheit gespalten. Das Zeugma, S. 353: *vincla solvisti rati morasque bellis,* wird aufgelöst, O. 423: „der du loß gemacht Hast das Pelaßger-Schiff vnd auff sein Ort gebracht Des langen Krieges Last"; das prägnante *fassus est armis virum* S. 214 wird zergliedert, O. 268: „Bekandt' er wer' ein Mann, und nam davor den Spieß." Einem einfachen *alloqui* S. 619 entnimmt er, O. 722: „auff zu richten, zu trösten in der Angst"; dem bloßen *levat* S. 765 das doppelte „erleichtert vnd gedämpfft", O. 911. Häufiger als Verben werden Substantive in gleicher Weise analysiert. So entsteht in folgenden Fällen ein Wortpaar statt des einen Wortes bei Seneca:

O. 162: seit du bist Trojen König vnd Verwalter — S. 134: *te rege.*
O. 155: Einen Tag vnd Stunde storben. — S. 128: *summus dies.*
176 dein Fleisch vnd Schweiß. — 141: *truncus.*
308 Zeit vnd Ort. — 252: *quondam.*

615 Betrug vnd arge List — 523: *astus callidos.*
727 ich bin ohn Hertz' vnd Krafft. — 623: *animus.*
784 Heiligthumb vnd Kirchen. — 669: *templa.*
795 sein Grab vnd sein Gebein. — 677: *tumulus.*
804 Glut vnd Brandt. — 684: *ignes.*
918 Recht vnd Vrtheil. — 772: *iura.*
919 deine Pflicht vnd Königliches Joch. — 773: *iugum.*
986 leer von Häusern vnd von Gassen. — 826: *tectis.*
1082 dürre Beine vnd weisse Knochen. — 894: *nuda ossa.*
1082 Graß vnd Steine. — 895: *totis campis.*
1162 zur Rechten vnd zur Lincken. — 958: *latera mea.*
1210 Schwäher vnd Schwieger. — 1002: *soceros.*

Das letzte Beispiel leitet über zu den volkstümlichen Allitterationen, wie sie Opitz hierbei liebt:

O. 316: der Glimpff vnd Güte wehrt. — S. 259: *moderata.*
333 Handt vnd Hauptes Zier. — 271: *comam.*
366 nach wundtsch' vnd willen. — 301: *rerum secundarum.*
390 Schertz vnd Schimpff. — 322: *contemnens.*
950 Lieb' vnd Leben. — 803: *amor.*
1233 Geldt vnd Gut. — 1020: *multo auro.*
1389 feig' vnd faul. — 1154: *piger.*
1071 Laß schlichten Häupt vnd Haar durch die geschickte Handt. — 885: *crinemque docta patere distingui manu.*

Einmal kommt eine reimende Verbindung vor: „Weg vnd Steg", O. 509 = S. 423: *locus.* Auch im Endreim gebraucht Opitz solche Wortverdoppelungen; oft führt ein Reimwort gradezu das andere herbei, so O. 205 ff. = S. 159: *nemora:*

Die Elyser sichern Wälder
Die durchjrrt er loß vnd frey,
Sucht da vmb die schönen Felder
Wo sein Hector etwan sey.

(Derselbe Reim im Prolog der „Dafne".) Ähnlich für das einfache *fremitu leonis*, S. 794, wohl ohne die Absicht, auszumalen, O. 939: „wie wann der Löwe brüllet, Daß das Revier vmbher mit zittern widerschüllet", und statt des bloßen *stirpem hostium gaudent recidi*, S. 1127, erweiternd O. 1354: „Ein theil erfrewet sich, daß seiner Feinde Namen Nun gar vertilget wird sampt jhrem gantzen Samen."

Weniger als die Zweiheit tritt in Opitzens Stil eine Dreiheit von Synonymen hervor; an 6 Stellen in Übereinstimmung mit der Vorlage:

O. 340: den Zorn, den Feindt, den Sieg bey Nachte —
S. 280: *et ira et ardens hostis et victoria.*
601 ein Grab, ein Weib, ein Knabe — 508.
671 Die sterben kan, vnd muß, vnd wil. — 574.
718 sie weinet, seufftzet, klagt. — 615.
1410 Waffen, Glut vnd Steine. — 1174.
1412 kein Feindt, kein Mawrenfall, kein Fewer. — 1176.

Zur Vierheit erweitert S. 892 = O. 1080: „Du Seuche beyden Volcks, jhr' Vnlust vnd Beschwer, Ja höchster Vntergang". Das bezeichnendste Beispiel bietet S. 558 ff. = O. 654 ff., wo man die Trennung und Vereinigung der Begriffe, eine Analyse und Synthese des Stils, zugleich beobachten kann. Im Lateinischen nur eine in drei Sätzen ausgedrückte Dreiheit von Möglichkeiten:

non hostilibus Confossa telis (1) pectus (I) ac vinclis (2) manus (II) Secantibus praestricta, non acri latus (III) Utrumque flamma (3) cincta maternam fidem Umquam exuissem.

Im Deutschen zugleich eine Dreiheit von Worten, die herausgenommen und parallel geordnet neu verbunden werden:

Es hette mir kein Schwerdt (1), kein Bandt (2), noch
Glut (3) genommen
Das Mütterliche Hertz': ich hette wie mit lust
Den Feinden dargestellt die Handt (II), die Seit' (III)
vnd Brust (I).

Nur viermal hat Opitz die Dreiheit aufgegeben, wo Seneca sie bot; abgeschwächt:

O. 535: es sah' vnter sich; Er war von seufftzen matt. — S. 449: *sed fessus ac deiectus et fletu gravis.*

765: jedoch, ich wil es thun. — 653: *potero, perpetiar, feram.*

1101: es thut zwar hefftig bange. — 909: *durum et invisum et grave est.*

1195: Nun nun bin ich erst recht zu einer Magdt gemacht; Nun nun bin ich vmbringt mit tausentfacher Schlacht. — 988: *nunc victa, nunc captiva, nunc cunctis mihi Obsessa videor cladibus.*

Anderseits ist Opitz auch mehrfach über Seneca hinausgegangen. Den Kollektivbegriff *arma,* S. 775, löst er ins Einzelne und Besondere, die Gattung in ihre Arten auf, O. 922: „Schwerdt, Schildt vnd Spieß"; *carceris caeci lues,* S. 585, wird zu „Kercker, Wust vnd Pest", O. 683. Ebenso „Zittern, Furcht vnd Zagen", O. 545 = S. 457: *gelidus horror ac tremor*; „ist Asch', ist Staub vnd Brandt", O. 572 = S. 480: *pulvis altus*; frei nach S. 853: „Landt vnd Zeit vnd Blut verlohrn", O. 1035.

Selten findet sich eine viergliedrige Wendung entsprechend dem Original, wie O. 1046: „mit Mordt, Blut, weh vnd ach", = S. 862: *lamenta, caedes, sanguinem, gemitus*; einmal noch um ein Glied erweitert: „Mein Wundsch, Gefehrte, Rhue, mein Trost vnd gantzer Sinn", O. 1167 = S. 961 *votum, comes, levamen afflictae, quies.* Dagegen treten ein andermal an Stelle von vier Worten der Vorlage nur zwei: *O dura fata, saeva, miseranda, horrida!* S. 1056 = O. 1273: „O grimme böse That!"

Auch sonst stehn den Erweiterungen, zu denen der Lakonismus des Worte sparenden Römers nötigte, wenngleich seltener, einige Fälle gegenüber, in denen der Deutsche im Ausdruck kürzer ist. Wo Seneca durch die Wucht der mit lastendem Beiwerk überladenen Worte zu wirken sucht, konnte der Nachdichter nicht immer gleichen Schritt halten; der bauschige Purpurmantel ward ihm zu schwer. Mit majestätischem Pomp wird die Erscheinung des Helden angekündigt, S. 178ff.:

> Tum scissa vallis aperit immensos specus
> et hiatus Erebi pervium ad superos iter
> tellure fracta praebet ac tumulum levat;

Opitz erzählt nur die schlichte Tatsache, O. 229:

> Da macht das Erdreich auff den Abgrundt seiner Höle.

Auch Hectors Geist erscheint bei ihm nur in fahler Beleuchtung, O. 535: Sein Antlitz brandte nicht; nein, es sah' vnter sich"; farblos gegenüber dem prunkenden: *non ille*

vultu flammeum intendens iubar, S. 448. Ganz einfach übersetzt er die wuchtigen Worte: *terror attonitos tenet utrosque populos,* S. 1136 = O. 1367: „Die Leute stehn bestürtzt". Für das feierliche *mortalis aevi cardinem extremum premens,* S. 52, sagt er kurzweg: „diß Alter", O. 57; und für die poetische Umschreibung: *et stella longa semitam flamma trahens,* S. 356, setzt er die bloße Benennung: „Vnd der Cometenstern", O. 428; allzu interpretierend, wie er auch S. 212 = O. 266 den *Pylius senex,* S. 66 = O. 74 den *iudex dirus,* S. 938 = O. 1138 den *interpres deum* gradezu mit dem Namen einführt.

Sehr gekürzt hat Opitz auch in den Chorliedern. Hier hat der Lyriker, der in leichten Liedern und tändelnden Nachdichtungen sein Bestes gegeben hat, sich zu freiestem Fluge erhoben. Er hat kein antikes Metrum gewählt, sondern meist die beliebten *vers communs* mit kürzeren jambischen und trochäischen Versen; und mit sicherm Gefühl ersetzt er die Anapäste des troischen Klaggesangs durch Trophäen. Diese gereimten Gesänge klingen ganz wie die volkstümlichen Gesellschaftslieder der Zeit oder auch wie manches Kirchenlied. Aufgegeben ist wiederum die Anapher und die anatomische Zergliederung, mit der die einzelnen Körperteile aufgezählt werden: S. 117—23 (*lacertos, umeros, caput, ubera*), dafür einfacher O. 141ff.:

> Jede schlegt sich dir mit fleisse
> Blutig, gleichsam als mit lust:
> Kein' ist die dir nicht zureisse
> Jhre Mütterliche Brust.

Zwar die Umschreibung der Epitheta stört grade hier, und das stolze *maris vasti domitrix Iolcos,* S. 819, verliert sehr, wenn Opitz interpretiert: „Ists Iolcos, die das Schiff Auff die See hat dürffen führen", O. 973. Aber stark kürzend hat er zu seinem Vorteil manches gelehrte Beiwerk weggelassen und eine Anspielung wie S. 830: *tertius caelo gradus* kurzerhand beseitigt („Oben an des Himmels höh'", O. 991). Dafür gewinnt er Raum zu eignem Ausmalen. Für *secuit-*

que fretum, S. 71, sagt er: „Seine Reise hat genommen Durch des tieffen Meeres Schaum", O. 80; und eingehend schildert er den Schiffbruch, O. 1243ff. = S. 1030ff.:

> Wann tausent Schiff' auff dies' vnd jene Handt
> Durch Sturm sich von einander scheiden,
> Wann Mast vnd Bret vmbs Meer gestrewet sind,
> Wann der vnd der die Ruder fassen
> Vnd schwimmen hin, vnd der Nord-westen-Windt
> Die Flut nicht wil zurücke lassen.

Vollends aber dringen Töne seiner eigenen Lyrik hervor, wenn er der bloßen Andeutung: *hic recumbens montis exesi spatiosus antro,* S. 831, die Verse entnimmt, O. 994ff.:

> Wo der Chiron hat gelegen,
> Vnd der grimme Knabe sich
> Bey jhm hat zu üben pflegen,
> Wo er bey der Höle sang
> In die scharffgestimmten Seiten,
> Daß der grüne Pusch erklang
> Von dem Krieg' vnd wilden Streiten.

Hier begegnen auch nirgends Übersetzungsfehler, die überhaupt selten vorkommen. Nur zu Anfang hat Opitz S. 51ff.: *Placare quem non potuit a caede effera Mortalis aevi cardinem extremum premens Superique testes sceleris et quoddam sacrum Regni iacentis* offenbar nicht verstanden, wenn er übersetzt: „Jhr Götter, die diß sehn, wer ist so raw von Art, Der sich diß Alter nicht zu trawren leßt bewegen?", O. 56f. Andere Irrtümer beruhen auf einer falschen Lesart; den heute maßgebenden *Codex Etruscus* hat erst 1640 Gronovius herangezogen.

Solche vereinzelten Mißverständnisse können indes den Wert seiner Leistung nicht herabmindern. Gelehrt philologisch und doch stellenweise volkstümlich schlicht, hält sie die Mitte zwischen den allzu freien stofflichen Nachdichtungen der Straßburger Übersetzerschule und den allzu treuen formalen Versverrenkungen späterer Tragödienübersetzer und steht im Prinzip den neuesten Theorien des Übersetzens gar

nicht so fern. Wohl berührt uns heute manche Wendung abstoßend; aber jede Übersetzung ist, in höherm Grade als die originale Dichtung, zeitlich und vergänglich, nur der verwesliche Leib, in dem die Seele des Kunstwerks eingekerkert liegt, um in immer neuen Hypostasen zu erscheinen. Die historische Bedeutung bleibt ihr, wo die lebendige längst vorüber ist.

Auf anderthalb Jahrhunderte hin waren Opitzens Trojanerinnen die einzige vollständige Übertragung einer römischen Tragödie.[1]) Ihre Wirkung spürt man zuerst in den oratorischen Halbdramen des Klajus, und das stärkste dramatische Talent der Zeit hat ihr seine formale Schulung zu danken. Nur in der äußern Form indessen hat Opitz die Wege gebahnt, in der innern dagegen wenig auf Gryphius gewirkt, der nicht der dem stärkeren Herrn lässig folgende Diener, sondern sein Erbe und Enkel war. Mit der gedankenschweren Wucht seiner Worte und der gehaltvollen Knappheit kommt Gryphius Seneca näher als Opitzens nüchterne Einfachheit. Wohl mag ihm der Anfang der Arbeit seines Vorgängers vorgeschwebt haben:

> Wer seinem Reiche trawt, herrscht inner grossen Bäwen,
> Wil nicht sich für der Macht der leichten Götter schewen,
> Vnd faßt bey guter Zeit jhm gar zu hohen wahn,
> Der komm', vnd sehe mich vnd dich, o Troja, an;

wenn sein Leo Armenius II, 1 beginnt:

---

[1]) Irreführend ist eine Notiz in der Ausgabe der Societas Bipontina von 1785 (S. XVIII): *Universas Tragoedias vertit Conr. Fuchsinne. Francof. 1620, 8.* Es handelt sich um eine Übersetzung der philosophischen Werke von Konrad Fuchs, die J. F. Degen, Versuch einer vollständigen Literatur der deutschen Übersetzungen der Römer II (Altenburg 1797), 368ff. „schon für jene Zeit höchst obsolet" nennt. Nach Opitz hat erst 1745 Joh. Christ. Bröstedt zwei Einzelstücke aus Seneca übersetzt (Degen III, 268). Die erste vollständige Übersetzung 1777—81 von Rose (in Prosa); vgl. Degen II, 360—63. Gottsched konnte 1732 nur Opitz anführen (Critische Beyträge I, 40).

Wer auf die rawe bahn der ehren sich begiebt,
. . . (6 Verse) . . . Der komm' vnd schaw' vns an!

Ähnlich Julia, Papinian II, 333:

Ist jemand, der nicht weiß, was Zepter vnd Paläste,
Der komm' vnd blick' vns an!

Aber die Stellen, an denen sich Gryphius mit Seneca berührt, setzen Opitzens Vermittelung nicht voraus. Die sterbende Katharina von Georgien vergleicht er in deutlicher Nachahmung der Troades (v. 1140, Polyxena) mit der scheidenden Sonne, V, 35ff.:

man fand sie vnverzagt,
Ob schon die Mordschar selbst jhr herbes Leid beklagt.
Der bebt ob jhrem Geist, vnd der schaut jhr gesichte
Mehr denn erstarrend an, das gleich der Sonnen Lichte,
Wenn es nun vntergeht, weit angenehmer schin;

kürzer als Opitz 1367ff.:

Die Leute stehn bestürtzt. sie die man schlachten sol
Sieht vnter sich aus Scham, doch ziehrt sie mehr als wol
Die röte welche sich zum end' jetzt in jhr reget:
Wie auch die Sonne selbst sich mehr zu färben pfleget,
Wann sie baldt baldt nun sinckt, wann das Gestirne fellt,
Vnd jetzt der müde Tag der Nacht jhr recht einstellt.

Schon vor Opitz hatte 1624 Julius Zincgref[1]) in seiner tyrtäischen „Vermanung zur Dapfferkeit" diesen bei Tyrtäus nicht vorgebildeten Vergleich Senecas, den auch Buchanan für seine Iphis benutzte, angewandt, v. 49ff.:

Wie jhr die Sonn, wann sie am aller tieffsten stehet
Zum vndergang geneigt, am aller grösten sehet:
So auch erzeiget sich in seinem letzten streit
Sein vnerschrocken Herz mit dopler Herrligkeit.

Das kraftvoll schlagende „Der Zepter tockenwerk ist eine leere pracht" (Leo Arm. 1, 45) wird dem *vano fulgore tectum nomen,* S. 271, gerechter als die Übersetzung, O. 331ff.:

[1]) Braunes Neudruck der „Auserlesenen Gedichte deutscher Poeten" (Halle 1879), S. 63.

Solt' ich mir künfftig nun zu sinne mögen ziehn,
Die Kron' vnd Scepter sind was mehres noch zu heissen
Als Handt vnd Hauptes Zier?

Die rhetorischen Mittel endlich, mit denen Gryphius wie Seneca wirkt, konnte er nicht von Opitz lernen; nicht die Abhängigkeit des Dichters vom Interpreten bemerkt man da, sondern den lebendigen Einfluß des Originals selbst.

2. Andreas Gryphius.

Von gleichen Voraussetzungen wie Opitz ist Andreas Gryphius ausgegangen, als er, ein gereifter und gereister, in jedem Sinne erfahrener Mann, sich dramatischer Tätigkeit zuwandte. Auch ihm ist die Tragödie ein Schauspiel der Vergänglichkeit, geeignet für eine Zeit, in der „vnser Vatterland sich in seine eigene Aschen verscharret vnd in einen Schawplatz der Eitelkeit verwandelt"; auch ihm sind die dargestellten Personen Beispiele der Beständigkeit, des standhaften Ausharrens im Leiden. Aber viel inniger und tiefer als für Opitz, den die Kriegsfortuna mehr erhob als herumwarf, gilt für Gryphius, der keinen Trost fand in Widerwärtigkeiten des Krieges, die Beziehung auf den dreißigjährigen Krieg; und anders als jener Übersetzer, der mehr oder minder charakterloser Nachahmer blieb, hat er, der ein Charakter war im eminenten Sinne, von vornherein seine Selbständigkeit betont. Wie im Mittelalter Wolfram das Schwert seines Ich in die Wagschale wirft, so behauptet Gryphius, die stärkste dichterische Persönlichkeit des deutschen 17. Jahrhunderts, fest und kraftvoll, wie er im Leben war, „Dies ist unser" von seiner Dichtung; nachdem freilich der Humanismus den Sinn für das Individuum geweckt hatte, doch in bewußtem Gegensatz zu den opitzierenden Plagiatoren seiner Tage. „Ein ander mag von der Außländer Erfindungen den Nahmen wegreissen vnd den seinen darvor machen", sagt er wohl im Hinblick auf Klajus, den Nachdichter der holländischen Latinisten; und auf Opitz selbst, den Interpreten des Sophokles und Seneca, scheint

er verächtlich zu blicken, wenn er von seinem Drama sagt, daß es, „da es nicht von dem *Sophocles* oder dem *Seneca* auffgesetzet, doch vnser ist." Schon danach wäre es absurd, anzunehmen, daß ein Dichter, der mit solcher Energie seine Originalität auch gegenüber dem bewunderten Altertum verficht, sich beide direkt zum Muster genommen hätte; dieser Gedanke, den Gervinus' Ausführungen nahelegen, ist mit aller Schärfe abzuweisen. Nicht mit Kopisten und Plagiatoren haben wirs hier zu tun; Gryphius und Lohenstein sind eigne Dichtercharaktere, und erst die Epigonen des 17. Jahrhunderts begnügen sich mit dem Um- und Abschreiben.

Und doch sind diese Worte verräterisch für die Richtung des Redenden; ungewollt bezeichnen sie das Bildungsideal der Zeit, die Tendenzen dieses Jahrhunderts späthumanistischer Schulgelehrsamkeit. Sophokles und Seneca sind die Klassiker der Tragödie; nicht mehr Seneca in erster Linie: dessen Fehler hatte die holländische Philologie denn doch zu gründlich beleuchtet; aber gleich hinter dem Fürsten des griechischen Dramas. „Ob man den Sophocles und Seneca schon muß Als Fürsten oben stelln, daß sie sich durch Gedichte Und hohe Trauer-Spiel berühmt und groß gemacht", beginnt ein Preisgedicht, und es heißt keineswegs einen Gelegenheitsvers allzusehr pressen, wenn man aus einem andern als Rangfolge der ästhetischen Wertschätzung die Abstufung Sophokles, Seneca, Äschylus herausliest. Was war auch diesem Geschlecht rhetorisch spielender Formkunst der ungekannte Aischylos anders als ein roher Anfänger, während Sophokles doch immer ein angestaunter Götze blieb. So ist im Munde des Schülers und Nachfolgers das höchste Lob „Der Deutsche Sophocles sey Gryphius gewesen", und noch spät erinnert sich Lohenstein dessen, „was er Herr Gryphen schrieb, der über Sophoclen die Trauer-Spiele trieb". Und ebenso denken schon die Zeitgenossen bei Gryphius' Tragik an Seneca. Wenn freilich Lohenstein ihm nachrühmt er gleiche „in Sprüchen Senecen", so meint er Senecas Prosa, die Sentenzen

der moralischen Essays; und wenn der junge Leibniz „in Greif Senecens Traurigkeit" findet[1]), so ist das für den lateinisch gebildeten Gelehrten, dem das Dreigestirn Vergil, Ovid, Seneca voranleuchtet, am Ende bezeichnender als für Gryphius selbst. („Was fragt man nach den Griechen? Sie müssen sich verkriechen, Wenn unsre teutsche Muse kommt.")

Zu Seneca aber stand Gryphius in dem Verhältnis prästabilierter Harmonie. Der Mann, der in der fürchterlichen Bewegung feststand, ohne zu schwanken hierhin und dorthin, war zum Stoizismus geboren, zu der philosophischen Lebensanschauung, die damals überdies durch die popularisierende Vermittelung der Gelehrten Gemeingut der Gebildeten geworden war.[2]) Und eins darf man nicht vergessen: der Lyriker Gryphius war ein Stoiker der Weltverachtung und Weltüberwindung, lang ehe er zum Dramatiker des Stoizismus ward; lange vor seinen Märtyrerdramen hatte er die unschuldig Leidenden gefeiert. Die Schrecken der römischen Kaiserzeit, der Tage Neros und Domitians, kehrten wieder in den Greueln des großen Krieges, und mit Tacitus konnte er von sich sprechen: *In ea tempora natus es, quibus firmare animum expedit constantibus exemplis.* Er selbst war eine Römernatur wie sein Zeitgenosse Corneille, schwerblütig, ernst und stät. Hebbels Wort über Kleist umkehrend[3]), darf man sagen: An Unglück sind wenige ihm zu vergleichen, den außer der allgemeinen Not persönliches Leid noch über die Kriegsjahre hinaus verfolgte, an Kraft

[1]) Leibniz' deutsche Schriften, hsg. Guhrauer I, 434: „Verse, so ich 1667 zu Frankfurt am Main auf Herrn Christian Meische vorhabendes deutsches Florilegium gemacht." 1715 empfiehlt er einem Jesuiten in Paderborn, *ut summi viri Martini Opitii Carmina Germanica et Artem Poeticam tibi compares, et Andreae Gryphii Tragoedias Germanico versu scriptas adiungas; cuius inter cetera Leo Armenius (olim mihi puero etiam in theatro visus) perplacuit.* Opera V, 431.

[2]) s. S. 28, Anm. 2.

[3]) Hebbels Werke, hsg. R. M. Werner VII, 180.

es zu überwinden, keiner in dieser Zeit. Schwerlich aber darf man so weit gehen wie Wysocki, der in seiner eingehenden Studie über Gryphius' Trauerspiele behauptet, er mußte notwendig so dichten wie der Tragiker Seneca, er hätte so gedichtet, wenn er jenen gar nicht gekannt hätte.[1])

Es ist gewiß richtig, daß die gleiche Lebensstimmung und die gleiche Zeitströmung eine gleiche Stellung des Bewußtseins zur Außenwelt und einen ihr entsprechenden gleichen Ausdruck des Denkens und Fühlens herbeiführt. Es ist gewiß beachtenswert, daß Schiller seine Schweizer reden läßt wie die ditmarsischen Bauern („was Hände bauten, können Hände stürzen, das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet", Tell I, 3 — „wat hendeken gebuwet han, dat können wol hendken tobreken")[2]), der gegensätzelnde Kunstdichter also die gleichen Worte findet wie der kraftvoll natürliche Ausbruch erregter Leidenschaft eines Volkes; wo jede Entlehnung, ja Kenntnis ausgeschlossen ist, ein glänzendes Zeugnis für die eindringende Fähigkeit dieses arbeitenden Genius. Hier aber liegen die Zusammenhänge zu deutlich vor Augen, als daß sie auf Zufall beruhen könnten. Gryphius der Dramatiker steht in der großen Renaissancetradition, die in den antiken Tragikern ihren letzten Ursprung hat; in wesentlichen Punkten wird sich die von Gervinus[3]) mit klarem Blick erkannte und in großen Zügen durchgeführte Parallele mit Seneca bei näherer Betrachtung bestätigen. Der Mühe, die kombinierten Formen der Produkte in ihre Elemente zu zerlegen, ist die Forschung nicht überhoben, mag sie zuletzt auch auf das unanalysierbare Skelett der Persönlichkeit stoßen, das aller Kritik Seziermesser widersteht.

Gryphius' Persönlichkeit kräftig herausgearbeitet zu haben, ist das wesentliche Verdienst von Wysockis Arbeit, wenngleich er auch da längst Feststehendes vielfach wieder-

[1]) Louis G. Wysocki, Andréas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle. Paris 1893, p. 239.

[2]) Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder 31. (= Liliencron I, 216.)

[3]) Gesch. d. deutschen Dichtung III[5], 550—53.

holen mußte. Das aber ist eine relativ leichte Aufgabe bei dieser Dichtergestalt in ihrer strengen Geschlossenheit, ihrer einfachen, herben, archaischen Größe; im Gegensatz zu Lohenstein war Gryphius trotz aller pessimistischen Schwermut eine urgesunde Natur.[1]) Weit schwieriger und komplizierter ist jenes andere Problem, das Wysocki in seinem neben feinsinnigen Urteilen manche Fehler enthaltenden Buch doch nur oberflächlich behandelt hat. Nicht nur der große, breite Strom des antiken Dramas hat den spätgebornen Nachfahren beeinflußt; längst hatten sich von diesem einzelne Nebenarme abgelöst und in neuem Bett eignes Sonderleben befruchtet, um dann selbst wieder auf diesen Enkel zu wirken. Das französische und das holländische Theater, die Bühne der Jesuiten und der englischen Komödianten, die verschiedensten Erscheinungen der einen Urform, sie alle deuten rückwärts auf Seneca und vorwärts auf Gryphius, gehn auf die römische Tragödie zurück und bereiten die deutsche vor; sie alle waren dem Schöpfer des deutschen Dramas bekannt, der als Dichter wie als Gelehrter ein Mann von erstaunlicher Rezeptivität war, ein Polyhistor auch auf dem Gebiete der Kunst.

So ist gewiß Cholevius[2]) im Recht, der gegen Gervinus' weitschauende Parallele nüchtern polemisierend behauptet, Gryphius habe sich weniger an Seneca als an die ihm wohlvertraute Dramatik der Holländer und Jesuiten angeschlossen, wie er denn von beiden je ein Stück übersetzt hat. Den zeitgenössischen Vorbildern, der unbewußten

---

[1]) Daran möcht ich festhalten, auch nachdem ich die später erschienenen gehaltvollen und aufschlußreichen Studien von V. Manheimer eingesehn, der mit Veränderung eines Buchstabens (ὁμοούσιος und ὁμοιούσιος!) das Gegenteil behauptet: Die Lyrik des Andreas Gryphius, Berlin 1904, S. 240: „von Grund aus ungesund". Physische Krankheitsanfälle beweisen nichts für die geistige Grundstimmung. Schiller war gesund trotz seiner Krankheit; Kleist war es nicht, mochte er es auch äußerlich sein.

[2]) Cholevius I, 385. 387.

Macht ihrer lebendigen Intuition, kann sich selbst der nicht leicht entziehen, der seine eignen Wege wandeln und von den ewigen Normen akademischer Tradition nichts wissen will. Wenn Wysocki auch diesen durch Kollewijns Untersuchung[1]) im einzelnen sicher erwiesenen Einfluß leugnen und wegdisputieren möchte, so ist das immerhin gewagt von jemandem, der einmal Hooft und Coster, ein andermal die beiden Scaliger verwechselt[2]) und Vondel offenbar nur durch das Medium Lootens und Jonckbloets kennt. So begreiflich auch eine Reaktion gegen die in ihren Ergebnissen dankenswerte, doch durch die bequeme, äußerliche Vereinzelung unbefriedigende Arbeit Kollewijns ist, so hätte man sich doch hüten sollen, an dem bestimmenden Einfluß der Holländer ernstlich zu zweifeln.[3]) Im Gegenteil: diese Resultate lassen sich vielfach erweitern; selbst einzelne Verse, meist Schlager aus den Stichomythien, die leicht im Gedächtnis haften blieben, hat Gryphius wörtlich in seine eignen Dramen übernommen. Genauer hat Wysocki den Einfluß der Franzosen dargestellt, der auf die Technik in einem Punkte deutlich gewirkt hat: die Einführung der benannten Vertrauten stammt von dem Brauch der französischen *confidente*. Daß Gryphius Corneille gekannt hat, läßt sich erweisen[4]); wie aber steht es mit der Kenntnis Shakespeares? Schon Elias Schlegel[5]) hat den nicht gar so

[1]) R. A. Kollewijn, über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. Heilbronn und Amersfoort. o. J.

[2]) Wysocki S. 254.

[3]) Auch L. Pariser geht darin zu weit, wenn ihm die Tatsache feststeht, „daß sich nirgends ein Vers bei Gryphius findet, der Wort für Wort aus dem holländischen Vorbilde übersetzt ist" (Zschr. f. vergl. Litt.-Gesch. 8, 486).

[4]) Zitat aus dem Cid im Horribilicribrifax (Lustspiele, hsg. Palm, Tübingen 1878; S. 148); schon von Eloesser (Die älteste deutsche Übersetzung Molièrescher Lustspiele, Berlin 1893, S. 6, Anm. 10) bemerkt. Vgl. auch Manheimer S. 158f.

[5]) Beyträge zur critischen Historie 1741; in den „Ästhetischen und dramaturgischen Schriften", hsg. Antoniewicz, S. 71—95. (Heilbronn 1887.)

läppischen Versuch unternommen, Gryphius mit Shakespeare zu vergleichen, von dessen reicher, goldiger Fülle ein schwacher Abglanz auf diesen ärmlicheren Produkten zu ruhen scheint, und Wysocki[1]) wiederum müht sich ab, den doch nicht überzeugenden Beweis zu liefern, daß Gryphius Shakespearische Dramen von englischen Komödianten in Holland hat aufführen sehen. Nun haben gewiß die fremden Schauspieler ihm manche Elisabethanische Tragödie in mehr oder minder willkürlicher Veränderung vermittelt, und namentlich in seinem letzten Stück hat er sich der Aktionstechnik der Wandertruppen sichtlich angeschlossen. Aber ein anderer Gedanke wäre in Erwägung zu ziehen, der die Ähnlichkeit des Deutschen und des Engländers zum Teil erklärt. Gryphius und Shakespeare sind beide germanischen Blutes; dazu beide von der römischen Tragödie, der eine direkt, der andere indirekt, ausgegangen. Brüder, Verwandte aber sprechen auch in fremdem Lande dieselbe Sprache, wo nur die Bedingungen ähnlich bleiben; das sprachliche Phänomen, daß ganz unabhängig in der deutschen, englischen und niederländischen Sprache die Diphthongierung langer Vokale eintritt, daß der Umlaut auch in den Dialekten getrennter Stämme vordringt, wo nur die Anlage im Keim liegt, findet auf literarischem Gebiet sein Analogon.

Überdies sind die Analogien zwischen dem englischen und deutschen Drama des 17. Jahrhunderts doch so gering wie die Beziehungen zur französischen Tragödie; im wesentlichen sind für Gryphius neben den Alten die Holländer und die Jesuiten die eigentlich wirksamen Faktoren. Will man seine Dramatik in eine Formel fassen, so kann man sagen: es sind die Stoffe des von Seneca abhängigen Jesuitenschauspiels in den Formen des wiederum in seinen Anfängen von Seneca beeinflußten holländischen Renaissancedramas, dargestellt von einem Protestanten des dreißigjährigen Krieges. Das Einzelne, Besondere gehört immer der modernen,

[1]) Wysocki 258—293.

das Allgemeine der antiken Literatur an. Zur Lösung der Aufgabe, das holländische Element von dem tieferliegenden transzendenten Hintergrund auszuscheiden, muß man den Weg von jenem zu diesem gehn, vom Besondern zum Allgemeinen. Im Folgenden sollen daher zunächst die modernen, dann die antiken Vorbilder der einzelnen Dramen gemustert werden, wenn auch bei dieser Subtraktionsmethode das Exempel nicht immer reinlich und restlos aufgeht.

Dürfte man Kollewijn[1]) glauben, so wäre Gryphius' erstes Drama (1646), das „Fürsten-Mörderische Trawer-Spiel Leo Armenius", ganz ohne den holländischen Einfluß entstanden. Das ist von vornherein wenig wahrscheinlich, da ein Anfänger nicht am selbständigsten zu sein pflegt, vielmehr auch die Größten in ihren Jugendversuchen sich fremden Mustern anzulehnen geneigt sind. Überdies ist es töricht, nur von diesem Stück jene Worte zu verstehn, mit denen Gryphius Anspruch auf sein literarisches Eigentum erhebt: die sollen natürlich programmatisch für alle seine Werke gelten und nicht etwa der ersten Tragödie eine Ausnahmestellung sichern. Und endlich: wie erklärt es sich, daß die Niederländer grade dies Trauerspiel des deutschen Dramatikers sich zu eigen gemacht haben, wenn ihnen dies das fremdeste sein mußte?[2]) Eingehende Prüfung lehrt denn auch bald, daß Kollewijns Untersuchung hier blind gewesen ist gegen leicht erkennbare Tatsachen.

Gryphius' Leo Armenius gehört in die große Tradition der Tyrannendramen, die von Seneca ihren Ausgang nehmen und, wie wir sahen, in der holländischen Literatur eine fortlaufende Reihe in drei Tragödien bilden: Hoofts Geeraerdt van Velsen, Heinsius' Herodes Infanticida und Vondels Gysbreght van Aemstel, die alle drei in der deutschen Spuren ihrer Wirkung hinterlassen haben.

---

[1]) Kollewijn S. 18.

[2]) Wybrands, Het Amsterdamsche tooneel (Utrecht 1873), S. 261. Kollewijn 18.

Am stärksten produktionsfördernd hat auf Gryphius' Erstlingswerk Hoofts nationales Schauspiel gewirkt, das 1638 zuerst auf der Schouwburg zu Amsterdam aufgeführt wurde[1]) und mit Vondels Fortsetzung das populärste holländische Drama geworden ist. Bei seinem holländischen Aufenthalt hat es Gryphius wohl mehrmals auf der Bühne gesehn und die Anregung für seinen eignen Versuch sich zu Nutze gemacht. Daß er es auch gelesen hat, sieht man schon aus einer Äußerlichkeit: Gryphius pflegt den Inhalt seiner Stücke nach den einzelnen Akten anzugeben, wie es Hooft, nicht aber Vondel tut. Die Ähnlichkeit beider Dramen, die sich in großen Zügen aufzeigen läßt, beginnt schon mit dem Stoff. Dort eine siegreiche Adelsverschwörung, hier eine siegreiche Palastrevolution; dort wird Graf Floris von dem Adel seines Landes, den er ungerecht behandelt, gefangen genommen und gedemütigt, hier Kaiser Leo von den Anhängern seines Generals, dem er mit Undank gelohnt, ums Leben gebracht. Aber während dort der Gang der Handlung in einfacher, grader Linie verläuft, tritt hier mit dem 3. Akt eine Peripetie ein, die die Veränderlichkeit und Vergänglichkeit menschlicher Dinge beweisen soll. So kann die Analogie nicht streng durchgeführt werden; die parallelen Personen tauschen ihre Rolle. Zunächst entspricht der Gefangennahme des Grafen, seiner Verantwortung und Aburteilung durch die Stände, die Verhaftung und Verurteilung des verratenen Verschwörers Michael Balbus.

Auch im einzelnen läßt sich das verfolgen: Floris vor den Siegern wie Balbus vor den Richtern:

Hooft v. 472: Mijn leven, en mijn doodt
Zijn Heeren in uw macht, en wildy my ghebieden
Te swyghen, 'k weet, ik moet ghehoorsaem zyn u lieden.

vgl. Gr. II, 213: Ich steck' in solcher noth
In die jhr sincken mögt, mein Leben, heil vnd todt
Beruht in ewrer Hand. Heist mich der mund verderben:
So last durch meine Faust mich selbst das end' erwerben. —

[1]) Wybrands 256: am 2. Januar 1638 Gijsbrecht van Aemstel, am 7. Februar Gerard van Velzen aufgeführt.

Hooft v. 485:

My leert mijn schae mijn feyl, u leer zy niet te feylen.

vgl. Gr. II, 578:

Was mich mein Holtzstoß lehrt, das lehr' euch meine noth! —

In schwermütigem Rückblick betrauert Floris 1143ff. den Wechsel irdischen Glückes; ähnlich Michael II, 544ff.; besonders 1157 Vergleich mit dem schmelzenden Schnee vgl. II, 575 mit dem Rauch. — Velsen befiehlt, ihn streng zu bewachen, 525ff.:

Verseeckert hem terwijl, ick sal my herwaert spoeyen. —
Waer is mijn Schildknaep? brengt hier ysers om te boeyen.
Men kan bewaeren den verrader niet te vast.

Leo ebenso mit wörtlichem Anklang II, 614ff.:

besetzt den rawen stein
Deß Kerckers vmb vnd vmb mit Hüttern auf das beste:
Verräther kan man nicht verwahren gar zu feste. —

Im Rat der Verschworenen erwidert Woerden auf die Bedenken der andern: hätte man es so genau genommen, wäre auch Theben nicht befreit, 758ff.:

En waar't dat het een yder
Soo nauw soud nemen als Epaminond en ghy:
Doen Thebe', en Hollandt nu, bleven in slaverny.

Vgl. Michael I, 422:

Wenn Phocas, wenn Iren' gebillich't deinen rath,
Sie würden nimmermehr die Cron' ergriffen haben.

Dann aber wird durch jenen Umschwung nicht Michael, sondern Leo zum tragischen Helden im Sinne des Dichters, wie Floris; und von nun an besteht die Gleichung: Leo ∞ Floris, Michael und seine Freunde ∞ Velsen, Aemstel, Woerden. Wenn im 3. Akt dem schlafenden Kaiser der Geist des Patriarchen Tarasius rachedrohend erscheint, so ist das dem 4. Akt Hoofts analog, wo dem gefangenen Grafen im Schlaf der Geist des ermordeten Velsen ängstend und quälend vor Augen steht (1067—86; vgl. besonders 1087ff.:

Oyme! wat schrick is dit die my de stem besluyt?
Mijn hayren staen te berch, het sweet dat breeckt my uyt . . .
Heeft my de gheest geraackt? oft is het dat, soo flucx,
Ick die bevanghen was met dronckenschap des lucx,
En sluymervallich, word gheweckt van mijn versleghen moedt

En mijn geweten nu benuchtert door de teghenspoedt?
Ayme'! ick sie noch de gheest, en bloedt dat wraecke raest.
. . . Woerden: Wat ist onraedt? Waepen, waepen.
Op Aemstel, Aemstel.

mit den Worten Leos III, 110—23).

Wenn im 4. Akt die Verschworenen den Zauberer Jamblichus aufsuchen, um von dem „Höllischen Geist" den Ausgang ihres Unternehmens zu erfahren, so stammt das gradezu, da das Motiv in den geschichtlichen Berichten fehlt, aus dem 3. Akt Hoofts, wo einer der Teilnehmer der Verschwörung seinen Schildknappen zu dem Zauberer Timon schickt, um durch den *Helschen Gheest* sich Rats zu erholen. Die Situation ist genau dieselbe; das Mißtrauen, das den Abgesandten gegen die finsteren Mächte erfaßt, das nächtliche Grauen bei dem Bund mit der Hölle wird ähnlich geschildert:

v. 833—77 vgl. Gr. III, 401—12; der Zauberapparat 910—28; die Beschwörung 943—67; die Erhörung 968—70:

De maen ghehoorsaemt reed', zy heeft my toegeknickt:
Der hellen Koning meede', oft ick ben onervaeren;
Want d'aerde loeyt van anxt, en arbeydt om te baeren

vgl. Gr. IV, 129—33; die Antwort *men dubbelduydich vindt*, 990, „sieht doppelsinnig aus" IV, 156.

Von hier aus begreift man nun auch erst, daß das deutsche Drama in Holland Aufnahme fand; es ward eben dort als eignes Gut, als eine jener Hooft-Nachahmungen empfunden, deren große Menge man bei Worp übersieht.[1]) Gegen Ende freilich gehn die beiden Stücke auseinander: schon darum, weil der Akzent sich verschiebt; Hoofts Sympathie geht trotz einiger Einschränkung mit den Gegnern des Grafen, während für Gryphius die Verschwörer Verbrecher sind. Daß aber diese Parallele keine leere Konstruktion ist, läßt sich grade aus dem Schluß unwiderleglich erweisen.

[1]) s. oben S. 169, Anm. 1.

Auf die Rede der Kaiserin Theodosia, die das Recht der absoluten fürstlichen Allgewalt behauptet, erwidert einer der Mörder brutal (V, 288):

Der minste von dem Volck' ist Halß Herr deß Tyrannen.

Dieser Vers ist wörtlich aus Hoofts Trauerspiel entlehnt;[1]) ähnlich verteidigt dort im 2. Akt der gefangene Floris die Legitimität seines Fürstentums von Gottes Gnaden, worauf der Gegner versetzt (464):

De minste van het volck is Halsheer des Tyrans.

Hier liegt also jener für Vondels Einfluß noch öfters nachzuweisende Fall vor, daß ein sentenziöser Einzelvers aus der dialektischen Schlagrede, von der holländischen Bühne herab gesprochen, dem deutschen Hörer sich einprägte und dann in dessen eigne Produktionen eindrang.

Weniger Bedeutung hat das zweite Stück der Reihe für Gryphius' Drama. Heinses Herodes war dem Dichter früh vertraut; dorther empfing schon der Schüler die Anregung zu seinem Epos vom bethlehemitischen Kindermord. Wie Herodes den neugeborenen König fürchtet, so sieht Leo in dem rebellischen Feldherrn den gefürchteten künftigen Herrscher. Wie Herodes im Traum den göttlichen Knaben ruhig schlummernd auf dem Thron erblickt (IV, 3), so schaut Leo in Wirklichkeit den gefangenen Empörer in festem Schlaf auf königlicher Ruhstatt (III, 4. 5). Das ist freilich mit der Geschichte gegeben, sowie auch der Kontrast zwischen der grauenvollen Mordtat mit der friedlichen Weihnachtsstimmung durch den Stoff bedingt ist und nicht erst durch das mit ähnlichen Kontrasten arbeitende Weihnachtsspiel Heinses erklärt zu werden braucht.

Zu Weihnachten des Jahres 820 ist Kaiser Leo ermordet worden, zu Weihnachten des Jahres 1304 ist der

[1]) Der Vers ist ins Deutsche Wörterbuch IV, 2, 263 aufgenommen; doch wird dort „Halsherr" bereits vor Gryphius belegt.

verräterische Überfall auf Amsterdam verübt, der den Fall der Stadt und Gysbreghts Flucht zur Folge hatte. So geht durch die Dramen von Vondel und Gryphius ein ähnlicher schon in der Handlung liegender Gegensatz: in die festliche Stille der Freudennacht dringen die schrillen Töne der Kriegs- und Mordtrompeten. Kein Zufall aber ist es, wenn das 4. Chorlied bei Gryphius einen Weinachtsgesang der Priester bringt, der dem 2. und 3. bei Vondel entspricht, wenngleich in dem Jahrhundert des Kirchenlieds der religiöse Lyriker hier eigne, im Wortlaut unabhängige Töne findet. Kein Zufall auch, daß in beiden Dichtungen ein dreifacher Chor auftritt: *Maeghden, Klaerissen, Edelingen* ∾ Hof-Leute, Jungfrauen, Priester. Die Erzählung, wie Kaiser Leo während der Feier überfallen wird (V, 68ff. 122ff.), entspricht in den Grundzügen der Erzählung, wie die Nonnen des Klosters von den schonungslosen Siegern geschändet werden (V, 1; v. 1306—1520). Ein Motiv der Vondelschen Dichtung aber hat Gryphius sicher vorgeschwebt: der Traum der Badeloch, deren aufopferungsvolle Gattenliebe am Schluß des deutschen Trauerspiels ergreifend wiederklingt, findet seinen Nachhall in dem Traume der Theodosia, an den auch wie bei jenem die Erfüllung sich unmittelbar anschließt. Gemeinsames Vorbild für beide Dichter war Andromachas Traum in Sen. Troad., und hier bereits sieht man, was die nähere Betrachtung von Stil und Technik bestätigen wird, daß der gelehrte Gryphius mit seiner taciteischen Kürze dem Seneca näher steht als der volkstümlich verbreiternde Vondel. Man vergleiche die drei Fassungen: S. 438–60 mit Gr. V, 5—43 und V. III (v. 760–823); von letzterer setze ich die wichtigsten Verse her:

Een droom beswaert mijn hart. gesichten doenme schroomen..
Nicht Machtelt, dochtme, stond voor mijne ledekant,
Bedruckt, en in dien schijn, waer in sy, by haer leven,
My dick haer hartewee te kennen plagh te geven,
Wense in haer traenen swom, en, van geduld berooft,
De handen deerlijck wrong, en't hayr trock uyt heur hoofd,
De blancke borsten krabde, en scheurde 't kleed aen flarden,

En sagh begruyst van stof, so dat ick't nau kon harden
. . . Helaes! sy quam my niet in die gestalt te voren,
Waer meê haer suyvre siel, van droefheyd afgepijnt
In't leven, nu voor God en d'Engelen verschijnt.
. . . Ick sprackse al schreyende aen, na eenen diepen sucht:
. . . „Wat oirsaeck drijft u hier op ongeruste paeden?
. . . Wat treurtghe? Wy sijn vry van laegen, van bespringen:
Dus hellep ons om hoogh by God triomfe singen.
Omring uw pruyck met licht, in steê van lauwerkrans,
En ley der Englen rey met vrolijckheyd ten dans."
Sy schudde't hoofd, en scheen van gramschap te veranderen
In't aengesicht, en sloeg de handen van malkanderen.
. . . „Onnoosle, sijtghe nu van vyanden ontslaegen?
En slaeptghe soo gerust? . . . Op, op, t'en is geen tijd
Van slaepen; het is tijd, na andere gewesten
Te vlieden van dit huys. De vyant heeft de vesten.
. . . Geen tegenworstelen nocht strijden magh u baeten.
Gods heylgen hebben Kerck en Outers lang verlaeten.
. . . Verlaet dan flucx dit slot: steeck af, op Gods gena,
En geef u zeewaert in, aleer het word te spa."
. . . Gedenck eens, welck een schrick mijn slaeprigh hart beving.
Mijn hayr dat rees te berg, en aen een yeder hing
Een druppel nats; het sweet begon my uyt te breecken,
Mijn lijf werd kil als ys; ick wou en kon niet spreecken,
En schoot uyt mijnen droom, al bevende en bevreest,
Greep toe, en socht vergeefs t' omhelsen haeren geest,
De door mijn armen droop, en wegh vloogh uyt mijn oogen.
En liet my heel verbaest, en van het spoock bedrogen.

Das Motiv des Traumes, der ahnungsvollen Vorbedeutung überhaupt, war in den historischen Quellen überliefert. Aber nicht die Frau, sondern die Mutter des Kaisers ist es, zu der eine warnende Stimme spricht, und deren Worte lauten anders als die bei Gryphius, die vielmehr an die dramatischen Quellen angelehnt sind. Der ausführlichere Cedrenus, den Gryphius zusammen mit seinem gewandteren Epitomator Zonaras benutzt hat, berichtet, eine Jungfrau sei der Kaiserin-Mutter begegnet, von weißgekleideten Männern begleitet, habe ihr einen Krug voll Bluts geboten, und da sie abgelehnt, zu ihr gesprochen: „Wird denn dein Sohn nie aufhören, mich mit Blut zu besprengen und meinen Sohn

zu erzürnen, den lebendigen Gott?“[1]) Auch sonst fand Gryphius die meisten Motive im Rohstoff bereits bei seinen Gewährsmännern vor, „welche auch so eigenlich alles entwerffen, daß nicht von nöthen gewesen viel andere erfindungen einzumischen.“ Ein Vergleich mit diesen Byzantinern, wie ihn Heisenberg[2]) angestellt hat, ergibt, daß nur zwei Personen vom Dichter neu eingeführt sind: die Vertraute der Kaiserin, Phronesis, ein Geschöpf der französischen Technik, und der Zauberer Jamblichus, der mit seiner Beschwörung den ganzen 4. Akt beherrscht. Daß auch der nur relativ eine Erfindung des Dichters genannt werden kann, hat die Analyse der modernen Muster gezeigt und wird die Prüfung der antiken Vorbilder weiterhin lehren.

Wie kam nun aber Gryphius dazu, in diesen entlegenen Historikern den Stoff für ein Drama zu suchen? Da muß man freilich bedenken, daß damals die byzantinischen Chronisten gelesenere Schriftsteller waren;[3]) in denselben Jahren hat Gryphius den Cedrenus zu einem Gedicht benutzt, in dem man die Keimzelle einer neuen Tragödie sehen möchte.[4]) Die Klage der Kaiserin Constantina könnte ohne weiteres als Bestandteil eines Gryphischen Trauerspiels gelten; ihr Vergleich mit den berühmten Unglücksfrauen der Antike „Muß mir nicht Hecube? muß nicht Iocasta weichen?“ lehrt wieder, beiläufig bemerkt, in Sophokles, dem Dichter des Ödipus, und Seneca, dem

[1]) Georgius Cedrenus, ed. J. Bekker. Bonnae 1839, p. 61ff. (bei Migne, Patrologia Graeca 121, S. 948). — Zonaras XV, 21 (ed. Dindorf III, S. 387).

[2]) Zeitschr. f. vergl. Litt.-Gesch. 8, 439ff.

[3]) Im Anfang des 18. Jahrhunderts besaß die Stendaler Schulbibliothek von Griechen nur Herodian und Xiphilin (Justi, Winckelmann I², Leipzig 1898, 23).

[4]) Sonette IV, 33; Lyr. Gedichte, hsg. Palm, Tübingen 1884, S. 148; vgl. Rubensohn, Griech. Epigramme u. andere kl. Dichtungen in deutschen Übersetzungen des 16. und 17. Jhdts. (Weimar 1897), S. 149f. und Manheimer S. 140.

Dichter der Troades, die großen tragischen Muster zu sehen. (Vgl. die ähnlichen Worte der Calpurnia in Brülows Cäsar II, 2: *Nae vel Iocasta, vel Clytaemnestra et pia Hecuba miserior vivit uxor postuma.)*

Immerhin scheint mir doch der entscheidende Anstoß zur dramatischen Behandlung dieser nach den Begriffen der Renaissance an sich schon tragischen Geschichte nicht von den Historikern ausgegangen zu sein, sondern von dem lateinischen Drama eines englischen Jesuiten, der ein Jahr vor dem Deutschen denselben Stoff bearbeitet hatte. Der Nachweis, den die zweite Beilage bringt, führt schließlich über das Jesuitenlatein zurück zu dem auch hier im Hintergrunde liegenden Seneca und seiner Medea.

Die Medea Senecas hat überhaupt in der ganzen Anlage dem deutschen Tragiker vorgeschwebt, was zu der Kombination mit Hooft durchaus paßt. Leo Armenius ist die Tragödie des Undanks, wie Medea, so wenig auch von einem Ehekonflickt in dem männischen Drama des Gryphius die Rede ist. Aber Michael Balbus läßt sich der männlichen Medea vergleichen; er hat dem Kaiser all seine Siege gewonnen wie Medea dem Iason bei seinen Abenteuern geholfen hat. Doch er fühlt sich zurückgesetzt von dem schwachen, undankbaren Herrscher, wie Medea von dem schwachen, treulosen Iason verlassen ist. So reizt Medea sich, so reizt Balbus die Seinen zum Widerstand auf (I, 1). Vergebens sucht ihn Exabolius zurückzuhalten wie die Amme die Medea; doch die rasende Wut läßt sich nicht beherrschen (I, 4. 5). Er hält dem Kaiser seine Verdienste um das Reich vor wie Medea dem Creon ihre Verdienste um Iason (Med. 225 ff. vgl. Gr. II, 168). Da der Mächtige auf dem Urteil beharrt, bitten sie wenigstens um Aufschub, und nun enthält merkwürdigerweise der 4. Akt genau den entsprechenden Abschnitt der Handlung. Die Geisterbeschwörung bei dem Zauberer Jamblichus ist der Beschwörungsszene in Medeas Hexenküche in den Grundzügen analog, kombiniert mit jener Einwirkung von Hoofts Zauberer Timon; und es

bleibt unverständlich, daß Gervinus, der zuerst Gryphius und Seneca verglichen hat, von diesem 4. Akt urteilt, er fiele ganz aus dem antiken Anstrich heraus. Der letzte Akt bringt dann die Katastrophe, die mit dem Triumph des Michael wie der Medea endigt.

Nächst der Medea kommen für den späteren Teil Senecas Troades in Betracht. Daß der Traum der Theodosia dem der Andromacha folgt, ist oben gezeigt worden. Auf die Todesbotschaft jammert die Kaiserin wie die alte Hecuba (Troad. 1170):

Daß man, nach so viel angst, vnß wil den tod versagen,
V, 408. — 181: Kom du, gewündschter todt!
Du ende schwartzer angst! du port der wilden noth!
Wir ruffen dem vmbsonst, der die betrübten meidet
Vnd nur den Geist antast, der keine drangsal leidet.

Der Botenbericht von der Mordtat benutzt das kanonische Muster der Troades und der Phädra:

Beginn mit der Zeitbestimmung V, 68; Spezialisierung (der . . . jener . . . der), 98. Die einzelnen Glieder werden aufgezählt, 424 (vgl. Phäd. 1256ff.: *fortis hic dextrae latus, Hic laeva frenis docta moderandis manus Ponenda*):

Wo ist die starcke Hand, die Schwerd vnd Zepter führte?
Die brust, die blancker stahl so wol als Purpur ziehrte?

An den Hippolytus erinnert auch der Monolog des Kaisers III, 10 ff.,[1]) dessen Rousseausche Naturstimmung

[1]) Nachgeahmt hat diesen Monolog Hieronymus Thomae, der Verfasser des nach dem Aran und Titus des Holländers Jan Vos, indirekt also nach Shakespeares Titus Andronicus bearbeiteten Trauerspiels „Titus und Tomyris oder die Rachbegierige Eyfersucht" (1662). Motive, Bilder, Worte, selbst die Reime kehren wieder. Vgl. Gr. III, 7—22 mit Th. V, 3:

Ach überschwere Cron! Du jammerreiches Leben!
Mit wie viel Sorg und Angst ist diß dein Gold umgeben.
Du drükst und bist doch leicht, du bringest manche Noth,
Ja gar nach langer Last den kummerreichen Tod.
Was hat uns doch vor Freud in diesem Stand erquiket?
Wir wissen wenig, seit wir diesen Thron erbliket.

im 17. Jahrhundert seltsam anmutet und nur als literarisch zu erklären ist (13: „der nur die wälder kenn't"). Anderswo redet er in etwas renommistischer Weise (III, 289 vgl. Ödip. 89ff. H. O. 1378ff.):

glaub es fest,
Daß keiner blitzen glantz, kein' vngehew're Pest
Vnß je den muth benam. Diß eine, wir bekennen,
War mächtig, schier die Seel aus dieser brust zu trennen.

Solch prahlerischer Ton geziemt eher dem verwegenen Wagemut des Rebellen, der auch wie der römische Hercules ausruft (II, 558ff.):

Ach! daß der lichte pfeyl der donner mich verbrandt,
Alß ich, da noch ein Kind, von Hause ward gerissen,
Eh ich die glieder lernt' in hartten stahl verschliessen!
. . . Ach! daß mich doch ein Held, daß mich ein Mann erleget!

Seine maßlose Herrschsucht spricht er ähnlich aus, wie Eteocles in den Phönissen, und Exabolius sucht ihn vergebens zu bekehren wie Iocasta ihren Sohn; I, 415: „Ein mann wird, mag er leben Nur einen tag gekrönt, in höchste

---

O selig, wer im Feld die kurtze Jahr zubringt,
Wer sich nicht zu dem Gold des schweren Zepters dringt!
Er sitzt in voller Ruh und hört die Vögel singen
In dem begrünten Wald, er kan mit Lust erklingen
Ein jhm beliebtes Lied. Bey Nacht geht er zu Bett,
Und schläfft mit seinem Weib an Morgen in die Wett.
Nicht einer tracht jhm nach, er kan ja sicher gehen,
Wohin es jhm beliebt, die uns zu Dienste stehen,
Stehn oft nach unsrem Kopf. Ein Strauch bleibt unverletzt,
Wann in die hohe Bäum des Donners Macht Stral setzt."

Ebenso die Geistererscheinung danach (V, 4) entsprechend der bei Gryphius folgenden. Daß dieser Dramatiker *invita Minerva* sich Gryphius anschließt und nicht in den Bahnen Lohensteins sich bewegt, der damals eben erst auftrat, haben, Gervinus berichtigend, Creizenach (Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften, phil.-histor. Klasse, Leipzig 1886, 93—107) und Roethe (A. D. B. 38, 107) dargelegt.

noth sich geben"; 486: „Verflucht wer sich zum Sclaven macht, Da fern er herschen kan" (vgl. Phön. 664).[1])

Daneben lassen sich grade in dieser Szene Spuren des sophokleischen Ödipus bemerken. Ödipus beklagt sich, daß immer der Neid sich an die Krone heftet (v. 380 ff. vgl. Gr. II, 1). Er glaubt an eine Verschwörung Kreons; der verteidigt sich dagegen, er könne mit seiner Stellung zufrieden sein (v. 596):

νῦν πᾶσι χαίρω, νῦν με πᾶς ἀσπάζεται,
νῦν οἱ σέθεν χρῄζοντες αἰκάλλουσί με.

So mahnt Exabolius den Michael: Sei mit deinem Stande zufrieden; du bist der Nächste am Throne, genießt die Ehren ohne die Gefahr (I, 402 ff.):

Wer nach deß Keysers Schloß von Printzen wird gesandt,
Läst sich bey dir, vnd den durch dich bey hoff antragen.
Der Fürst kan andern wol; du kanst dem Fürsten sagen.

Der Fürst dagegen hat für alle zu sorgen, auch wenn eine Pest ausbricht: I, 371. 380 vgl. Öd. 62:

το μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν' ἔρχεται
μόνον καθ' αὑτὸν κοὐδέν' ἄλλον, ἡ δ' ἐμὴ
ψυχὴ πόλιν τε κἀμὲ καὶ σ' ὁμοῦ στένει.

Endlich sind noch einige Verssplitter anzuführen, die aus Vondels Gebroeders entlehnt sind:

Leo II, 159: o recht verkehrte trew: wo ist die trew geblieben?
(= Gib. III, 136.)
vgl. V. 725: o averechtse trouw, waer is die trouw gebleven? —

Leo V, 212: Sprecht so! vnd lehrt das Volck vom Throne Printzen schleiffen!
vgl. V. 881: Spreeck zoo, en leer hen zoo de stammen zelfs verbassen

---

[1]) Vgl. noch I, 312: „Du suchst, was man durch blut, durch würgen vnd verheeren, Vnd flam' vnd todt kaum find't" mit Phön. 581: *sanguine et flamma potes implere Thebas?* — I, 337: „Die vngewisse macht der Waffen geht nicht fest" mit Phön. 626: *nunc belli mala propone, dubias Martis incerti vices.*

(= Gib. III, 292: Sprecht so, und lehret sie die Stämme selbst verdrücken.) —

Leo V, 291: So kan man sonder müh' ein schelmenstück verblümen! vgl. V. 706: men kan een quaede zaeck met schijn van Recht bekleeden. (= Gib. III, 117: Man kan ein Schelmenstück durch Schein des Rechtes schmücken.)

So spricht Theodosia zu den Mördern wie Michol zu David, und ein Zug stammt sicher aus Vondels Tragödie. Theodosia, der die Mörder den Gemahl entrissen haben, wird im höchsten Schmerz wahnsinnig und glaubt den Gatten lebend zu umfangen, wie Rizpa, der fremde Gewalt die Söhne geraubt hat. (Gr. V, 438ff. vgl. V. IV, 349; v. 1473 ff.)

Alles deutet darauf hin, daß Gryphius zu derselben Zeit, da er den Leo dichtete, sich mit der Übersetzung der Gibeoniter beschäftigt hat. Darauf weist auch der für den deutschen Dichter charakteristische Zusatz. Der Geist Sauls, des toten Tyrannen, der unsichtbar über der Handlung des Dramas im Hintergrund schwebt, steigt im Prolog leibhaftig aus der Gruft und spricht in der Erinnerung an die eignen Verbrechen ähnlich wie Tarasius von den Freveln Kaiser Leos (Gib. 74 vgl. Leo III, 78). Dieser Zusatz führt aber auch zu einer andern Folgerung. Man hält gewöhnlich diese „in Eyl gesetzte Dollmetschung", die erst lange nach des Dichters Tode sein Sohn Christian 1698 veröffentlicht hat, für eine bloße Stilübung vor seinen eigenen Versuchen, da er sie nicht wie die gleichfalls übersetzte Felicitas unter seine Dramen aufgenommen hat. Wozu dann aber dieser selbständig hinzugefügte Eingang? man müßte denn annehmen, der Geisterprolog sei ein Rest des verlorenen Originaldramas, das Gryphius plante, und dafür ließe sich allerdings ein unsicherer Grund anführen.[1]) Wozu ferner die szenischen Bemerkungen, die sich in Vondels Text nicht finden? man müßte denn annehmen, erst der Sohn habe

[1]) In Heidenreichs Bearbeitung (1662) fehlt dieser Prolog, doch nicht der Epilog der Versübersetzung (s. u. Beilage III).

sie in die Handschrift eingesetzt, und das ist wenig wahrscheinlich. In der Tat läßt sich auch nachweisen, daß die Gryphische Übersetzung bereits zu seinen Lebzeiten bekannt war und einer freien Bühnenbearbeitung zugrunde gelegen hat (Beilage III): der Verfasser hat von vornherein an eine Aufführung gedacht und nur weil er des geringen Werts seiner Leistung sich bewußt war, sie nicht der Felicitas gleich geachtet; dafür sollte eben ein selbständiges Drama die bloße Umsetzung aus dem verwandten Dialekt ersetzen.

Das Werk des niederländischen Meisters gehört der Periode seiner Reife an, in der er von Seneca zu den Griechen vorgeschritten ist. An Sophokles Ödipus, nicht an Senecas Verhunzung des Stoffes, erinnert am Eingang die ähnliche Situation, und erst der Schluß lehnt sich deutlich an Senecas Troades an, selbst in Einzelheiten des Botenberichts (*een' schouwburgh was gelijck,* v. 1588=*theatri more,* Tr. 1125). Im Gegensatz zu den meisten Tragödien der Zeit wird hier wirklich ein tragischer Konflikt vorgeführt: David soll die Söhne Sauls, seine Verwandten, dem Lande zum Heil opfern; der Staat steht über der Familie, die Religion über den Privatinteressen, so will es der göttliche Befehl. Um David zu entschuldigen, wird immer die Grausamkeit und Scheinheiligkeit des alten Königs betont, dessen Frevel er rächen soll; und doch erscheint diese Lösung grausam, so wenig auch das euripidisierende Opferungsmotiv von der typischen Starrheit Senecascher Tyrannendramen hat. Nicht wie die Märtyrer Senecas, sondern wie die schuldlosen Sühnopfer des Euripides, die freudig zum Heil ihres Landes sterben, enden die Prinzen der Gibeoniter, und die Mütter gleichen in ihrem Schmerz einer Hekabe, Andromache, Klytaimestra.

Ein rechtes Märtyrerdrama im Stile und Geiste Senecas ist hingegen die Felicitas des französischen Jesuiten Nicolaus Caussinus, die Gryphius für die Bühne übersetzt hat. Wie Rizpa und Michol ihre sieben Söhne in den Tod ziehen sehn, so werden hier vor den Augen der Mutter ihre sieben

Söhne um ihrer Religion willen geschlachtet. „Ein edel Römisch Weib, berühmt durch Zucht und Ehre, Komt an dem Mordpfall umb, umb ihres Christus Lehre.“ In dem durch 5 Akte gezerrten, ohne Botenbericht und ohne Monologe sinnfällig dargestellten Martyrium wird die große weltgeschichtliche Antithese von Kaiser und Galiläer vor Augen geführt, die im lateinischen Text noch markanteren Ausdruck findet:

> Qui pollicetur, Caesar est; Caesar dabit. —
> Qui pollicetur, Christus est; Christus dabit. (II, 213.)

Dabei vertritt Kaiser Marc Aurel zuerst noch die mildere Gesinnung gegenüber den Aufhetzungen heidnischer Priester; *moderata durant*, sagt er wie der Agamemnon der Troades (v. 259 = I, 214). Erst durch die Hartnäckigkeit der Christen empört, gibt er nach und läßt den grausamen Christenfeind Publius gewähren, dem jede Strafe zu gelind ist, der eine Pest des Menschengeschlechts, eines wilden Tieres Spielgefährte genannt wird. Aber während der Kaiser seinen Sinn ändert, bleibt Felicitas mit den Ihren von Anfang bis zu Ende steif und starr in ihrer übermenschlichen Geduld. „Wir wündschen nach dem Tod“, rufen sie wie Senecas Märtyrer, und fordern in todesfreudigem Trotz die Waffen der Heiden heraus (II, 61 vgl. Sen. Tr. 582). „Wir stehn mit unverzagtem Muth“, dürfen sie bekennen, denn Sterben ist ihr Gewinn: „Du kanst uns zwar den Leib, doch nicht den Glauben nehmen“; „ein Held ersteigt das Schloß der Himmel durch sein Blut“. Kalte Bewunderung erregt der unkindliche Sinn dieser Kinder: „O heilig-fester Muth! Kind, für kein Kind zu schätzen!“ und für die Mutter wird am Schluß Erfüllung, was eingangs von ihr gesagt war: „Sie schlägt die Heyrath aus und steiget Wolcken-an“.

Das Thema, das hier nur angeschlagen wird, ist das Grundmotiv von Gryphius' zweitem Trauerspiel (1647); von der „beständigen Mutter“ Felicitas ist es zur „bewehreten Beständigkeit“ der „Catharina von Georgien“ nur ein Schritt. Auch sie

ist eine Fürstin des Duldens, eine Königin der Schmerzen, eine Märtyrerin um ihres Glaubens willen. So fehlt es nicht an mannigfachen Übereinstimmungen, mag auch die Übersetzung, die man am liebsten zwischen die beiden ersten Dramen setzen möchte, erst nach der Katharina entstanden sein.[1]) Von Felicitas heißt es: „Es spricht sie alles frey, Geschlecht, Vernunfft und Jugend" (I, 223); von Katharina: „Gilt Schönheit, gilt Vernunfft, gilt Jugend, gilt Geschlecht ... Nichts bey den Bestien?" (V, 200). Vgl. ferner Fel. IV, 114: „Er schaut und lacht die Welt Von seiner Wohnung aus"; und Kath. V, 239: „und lacht vons Himmels Hauß Der Erden Eitelkeit und Abas Wütten aus". — Fel. V, 16: „Wo ist der Augen Glantz, der Wangen Schnee hinkommen?" und Kath. V, 216: „Des güldnen Hares Pracht, der Augen Glantz ist hin." Auch das Religionsgespräch zwischen Katharina und dem Abgesandten des Perserkönigs findet sich ähnlich in der Felicitas (Kath. IV, 213: „Der an dem Creutz erblich' und nichts denn Creutzer gibet". 215: „sie libt, was Creutzer gibt, und hass't, was Cronen schenckt"; vgl. Fel. II, 39f.: „Wer nichts als Creutzer hat, kan der wol Cronen geben?" — 200: „ihr dint dem, der am Creutz' erblast im Jüden Lande"). Solche Disputation mit daran anschließendem Glaubensbekenntnis gehört zu dem typischen Apparat der Märtyrertragödie; vom Schauspiel der Jesuiten ausgehend, wird das Motiv international und kehrt in den höchsten Leistungen der Gattung, in Corneilles Polyeucte und Vondels Maeghden, gleichermaßen wieder.

Somit war es kein glücklicher Griff von Kollewijn,[2]) grade diese parallele Situation in Gryphs und Vondels Märtyrerdramen nebeneinander zu stellen, um daraus die Abhängigkeit des Deutschen zu erweisen. Immerhin hat er

[1]) Aus äußeren Gründen setzen Palm (Ausgabe der Trauerspiele, Tübingen 1882, S. 642) und Manheimer (S. 139. 156) sie in frühere Zeit, die Danziger Jahre 1634—36; doch ergiebt die Stilkritik gewichtige Gründe dagegen (s. unten S. 261).

[2]) Kollewijn S. 21.

zuerst die Beziehungen der beiden Stücke aufgedeckt, nur daß sich die Nachweise vermehren und schlagender beibringen lassen. Was Gryphs Tragödie zu mehr als einem bloßen Jesuitendrama in deutscher Sprache macht, dankt er dem holländischen Vorbild. Daher stammt die Hervorhebung des verliebten Feindes, die seinen rauhen Abas sehr gegen des Dichters Willen zur interessantesten Person, ja fast zum Helden des Stückes gestaltet. Ein modern französierender Konflikt zwischen *honneur* und *amour* bildet den Mittelpunkt; in Attilas Brust wie in Chach Abas streiten Liebe und Ehre um die Herrschaft. Das wird gleich in der Inhaltsangabe betont („bestritten von Lib, Eyver und Ehre", vgl. V. IV, 4: *dat kleene en enge veld Voor Liefde en Eer, die daer met maght te velde komen Uit bittre vyandschap, en punt, noch snede schroomen*), und der Konfliktsmonolog Vondels entspricht in wesentlichen Zügen dem bei Gryphius II, 3; nur daß dieser dem gemeinschaftlichen Vorbild Senecas in der Medea näher steht als Vondel, wie das Gleichnis am Ende zeigt: Gr. II, 263—68: „Wie ein zuschmettert Schiff Auff hartbewegter See . . ., so handelt uns die Noth, Versprechen, Eyfer, Lib, Haß, Rache, Qual und Tod". Vgl. Sen. Med. 940—44 und Vondel IV, 1 (v. 1100 – 07):

De Liefde aen d'eene zy, aen d' andre zey de Nood,
My trecken, elck om 't stijfst; gelijck de herrefstbuien
Bestoocken, reis op reis, van't Noorden en van't Zuien,
Een hoogh gewassen eick, die over bosschen ziet,
En diep in Taurus rugh zijn taeie wortels schiet,
Hy kraeckt vast, en bestroit den grond met blad en lover,
En helt ter slincke hand, dan weêr ter rechter over
Zoo word mijn vlotte geest gedreven heen en weêr.

Dem Herrscher stehn bei Vondel seine Feldherrn Juliaen und Beremond zur Seite wie bei Gryph die Ratgeber Seinelcan und Imanculi. Beremond ermahnt Attila, um seines Ansehns beim Heere willen die *schoone vyandin* aufzugeben, deren Schönheit er selber bewundert (II, 1); so ermahnt Seinelcan den Abas, um das den Russen gegebene Versprechen zu halten, die „holdseligste Feindin" fahren zu

lassen, deren Schönheit er mit seinem Herrn um die Wette rühmt (II, 1: 3). Mit einem ähnlichen Beispiel aus der jüngstvergangenen Geschichte suchen die beiden ihre Herrscher vor dem Verliegen zu warnen; bei dieser Stelle ist die Beeinflussung Gryphs durch Vondel am deutlichsten: vgl. Gr. II, 297—322 und V. III, 2 (v. 969—92):

Ick wou den Koning wel ['t belief hem op te mercken]
Met een niet veer gezocht en levend voorbeeld stercken:
Uw' voorzaet zelf, die zege op't godloos bloed bevocht,
Werd uit den Joffrenroof de bloem daer uit gezocht,
Een schoone maeghd vereert. Die Krijghsheld, soet op't minnen,
Docht langer om geen kroon, maer slechs om't hart te winnen
Van't allergoelijckst beeld, dat in zijn harte lagh.
Een Vorst, die 't al gebood, een boel naer d'oogen zagh,
Werd slaef van zijn slavin. Zy bond het zwaerd in scheede,
Met vlechten van heur hayr, en oorelooghde in vrede,
Waerom het heir, getergt, in't ende aen 't morren viel,
Dat hy, verwijft, niet meer de rechte heirbaen hiel,
Het Rijck veel afbreuck leed, ja schendigh most vervallen,
Ten waerm'er in verzagh. Zy stonden met hun allen
Gereed, om tot de keur van een rechtschapen hoofd
Te gaen, t'en waer de Vorst der Wyzen raed gelooft,
En't oproer daedelijck gestuit had, en bejegent
Met Venus wederga, met schoonheid rijck gezegent;
Betoonende, dat zy, met recht beminnens waerd,
Noch niet verbasterd had zijn' eersten heldenaerd;
En leggende eene hand op't hoofd, de Schoone onthoofde
Met d'ander, en dit vier in't bloed der boelschap doofde.
Dat voorbeeld streck een baeck, en ghy den onderdaen
Een spoor; men vang van u dien Maeghdenoffer aen.

Wie der Eingang in dem Dialog der auf Katharinens Seite stehenden Gesandten mit dem Gespräch des christlichen Bürgermeisters und Erzbischofs ähnliche Anlage aufweist, so findet am Schluß die Erscheinung der ermordeten Katharina in der Vision der Rachegeister Ursulas und ihres Bräutigams ihr entsprechendes Vorbild.

Vgl. im einzelnen noch Kath. V, 69:

Sie stund gleich einem Bild von Jungfern-Wachs bereitet

mit Maeghden V, 3 (v. 1628): Waer zagh men oit gehouwen

Uit marmer eenigh beeld, of lijck dat witter was?
Zoo leeft d'albaste pop in d' ebbenhoute kas.

und Joseph in Egypten II, 2 (v. 382):

Zoo leunt een quynend beeld, gebootst van maeghdewas,
Op eenen ebben stoel, en laet het hooft vast hangen. —

Sonst stimmt freilich der letzte Teil am wenigsten überein, wie denn überhaupt im umgekehrten Verhältnis zur Sprache die leidenschaftliche Kraft der Vondelschen Kreuzheldin aktiver auftritt als die rein passive Dulderin des Gryphius: der Impetus der Handlung ist stärker, wenngleich der stilistische Ausdruck schwächer, weicher und feiner ist. Während Katharina unter den entsetzlichsten, grauenvollsten Qualen einen langsamen Martertod stirbt, wird Vondels Ursula in plötzlicher Aufwallung vom König selbst erstochen, und den letzten Akt füllt in der Hauptsache die herrliche Totenklage um die Keusche, Unschuldige, Reine.

Da treten denn in den letzten Partien der Katharina für eine Reihe von Einzelzügen die beiden andern Märtyrerdramen Vondels ergänzend ein, insbesondere Maria Stuart, die der Katholik ja auch als die gekrönte Blutzeugin der katholischen Kirche dargestellt hatte. Sie ist wie Katharina von Anfang an gefangen in Feindes Hand, sie erinnert sich wehmütig ihrer kummerreichen Jugend (v. 421f.: *Wat heeft het edel huis van Hauwaert niet geleên! Wat heeft het niet bezuurt! hoe is het plat getreên!* Vgl. Gr. I, 281: „Was hab ich nicht gesehn! was hab ich nicht erlitten! Was hab ich nicht beklagt! wie bin ich nicht bestritten!"), sie ergiebt sich in den göttlichen Willen (v. 484 vgl. Gr. I, 284. IV, 68). Ein letzter Lichtstrahl fällt auf ihre Kerkernacht, indem Kennede ihr die Möglichkeit der Rettung meldet (II, 2), wie Salome der Herrin die Freudenbotschaft von der Intervention der fremden Gesandten bringt (I, 297 ff.); doch beide trauen nicht der unsichern Kunde. Und als der letzte Tag hereinbricht, sieht Maria ihm gefaßt, ja freudig wie ihrem Hochzeitstag entgegen (v. 1235 vgl. Gr. IV, 336) und mahnt die hülflos bangenden Kammerfrauen, auf Gott zu vertrauen

(v. 1250 vgl. Gr. IV, 407). Sie schenkt ihnen ihren Schmuck (v. 876 vgl. Gr. IV, 385), und einige von ihnen begleiten sie zum Schafott (v. 1412 vgl. Gr. IV, 413). Wie die untergehende Sonne schöner scheint *(als't licht dat onder gaet, Niet zonder gout en glans, waer voor de nevels breecken,* v. 1479 vgl. Gr. V, 38), geht sie hoheitsvoll in den Tod und weist den puritanischen Priester zurück (v. 1531 vgl. Gr. V, 45). Die Strafe der englischen Herodias, die Gewissensangst, die sie verfolgen wird, deutet hier der Beichtvater nur an (v. 1656ff.), wie denn Elisabeth überhaupt nicht auftritt. Aber Vondels Peter und Paul führt am Schluß Kaiser Nero wahnsinnig vor, von Schreckbildern gescheucht wie Abas von Katharinens Gespenst, und hier vergleiche man Neros Worte, v. 1405ff.:

Och, berght Orestes! — Och, waer henen?
Waer berght hy't lijf in doots gevaer?
Wie steeckt die moorttrompetten daer?
Trompetter, blaest ghy uit Mycenen?
Of klinckt dit van Misenen af?
Wat Vloecken komen my verrassen?
Verrijst de Wraeck uit moeders assen,
En uit het moederlijcke graf?

mit denen des Chach, Gr. V, 423f.:

Was hir! geht Schiras ein? wo knirschen diese Waffen?
Was für Gerase der Trompeten?
Wer zückt die Säbel uns zu tödten?
Der Erden Grund brüllt und erzittert!
Was ist das hinter uns sich wüttert?
Wie? oder schreckt uns eitel Phantasy?

Neben den drei holländischen Dramen hat auf Gryphius' Katharina noch eine französische Tragödie gewirkt, die den vielbearbeiteten Mariamne-Stoff behandelte. Ihr Verfasser, „der berühmte Frantzos" Tristan l' Hermite, wird in Deutschland zur selben Zeit von Harsdörffer erwähnt[1]), und gewiß kannte auch Gryphius sein Werk, das 1636 kurz vor dem

[1]) Harsdörffers Nachwort zu Klajs Herodes (Nürnberg 1645), S. 55.

Cid aufgeführt ward und noch heute als „das beste aller bis dahin erschienenen Dramen" gilt.[1]) Selbst wenn man die unmittelbare Beeinflussung, die ich annehme, nicht zugeben will, müßte man doch erkennen, wie sehr diese Stoffe und Motive international waren, gleichsam in der Luft lagen, wie der Gryphische Gegensatz von Tyrannei und Unschuld, Grausamkeit und Standhaftigkeit in fremden Geistesprodukten wiederkehrt. Das Hauptmotiv ist das gleiche: König Herodes ist verliebt in Mariamne, die stolz und hochfahrend sich seinem Begehren versagt. Durchgeführt wird dieser Konflikt in höchstem Pathos und unter der stärksten Einwirkung von Senecas Rhetorik, seiner Bildersprache, seiner Hyperbeln. Freilich fehlt der Chor in dem darin schon die spätere klassizistische Technik zeigenden Trauerspiel; der ziemlich preziöse Stil ist reich an Abenteuerlichkeiten des Schwulstes. Herodes rühmt sich wie Senecas Lycus, wie Gryphius' Abas in prahlhafter Rodomontade seiner machtvollen Herrschaft; sein Glück wäre vollkommen, wenn nicht die Liebe ihn quälte: *j' ai pour mes compagnons l'Amour et la Fortune.* So sind auch die Helden der Vorzeit der Liebe untertan gewesen: David der Hirt und Antonius der glückliche Feldherr. Entzückt schildert er Mariamnens Reize, die ihn bezaubert hat, mag sie auch wie ein harter Fels seinem Werben widerstehen:

Si le divin object, dont je suis idolatre,
passe pour un rocher, c'est un rocher d'albâtre,

[1]) Junker, Grundriß d. Geschichte d. franz. Literatur[5] (1905), S. 308. Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. d. franz. Litt. (Leipzig 1900), S. 422. Vgl. über Mariamnedramen: Reinhardstöttner, Aufsätze und Abhandlungen zur Litteraturgeschichte (Berlin 1887), S. 40—71 und M. Landau, Zschr. f. vergl. Litt.-Gesch. 8. 175. 279. 9, 185. (Tristan l'Hermite: 8, 204—12; oberflächlich, ohne sich um das historische Verständnis zu bemühen.) Die Mariamne, die auch ins Holländische übersetzt wurde (Amsterdam 1730), erhielt sich in Frankreich noch bis 1704 auf dem Spielplan (Bernardin, Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite. Paris 1895, p. 316—368 besonders 360ff.).

un escueil agreable, où l'on voit esclater
tout ce que la Nature a fait pour me tenter.
Il n' est point de rubis vermeils comme sa bouche,
qui mesle un esprit d'ambre à tout ce qu'elle touche,
et l' esclat de ses yeux veut que mes sentimens
les mettent pour le moins au rang des diamans.

Der 2. Akt beginnt mit dem Expositionsmonolog Mariamnens: Sie gedenkt in längerer Klagerede des Unglücks, das ihr Geschlecht betroffen hat; sie will den stolzen Sinn ihrer Ahnen sich wahren, *toujours vivre et mourir en Reine;* sie kann sich nicht entschließen, dem Despoten zu willfahren. Den Mörder meines Bruders soll ich lieben?

Plutost le feu me brusle, ou l'onde, son contraire,
Rende mon sort pareil à celuy de mon frere. (vgl. Sen. Oct. 222).

So verhält sie sich unerbittlich gegenüber seinem Flehn, erwidert seine Schmeichelworte mit Schmähreden, und wie er sie wütend aus dem Zimmer verjagt, findet die Verleumdung der Salome bei dem zornigen Herrscher günstigen Boden. Sie wird vor Gericht gestellt (3. Akt), auf falsches Zeugnis hin des Giftmordversuchs beschuldigt, aber ein Justizmord ist bei dem Tyrannen nichts neues:

mais jamais votre esprit n'a manqué d'artifice,
pour perdre l' innocent sous couleur de justice.

Sie freut sich des Todesurteils, das die Richter über sie aussprechen:

je dois benir l'excez de ta severité,
car je vay de la mort à l'immortalité.

Noch einmal erwacht Mitleid in dem Herrscher (4. Akt), die alte Liebe zu der vermeintlich Untreuen ist noch nicht erloschen, aber Salome und Pheroras vernichten den letzten Funken in ihm. *Il faut l'oster du monde,* ist ihr Rat (ähnlich Seinelcan zu Abas, Gr. II, 66: „Warumb das Unthir nicht stracks von der Welt gerücket?"), und endlich entschließt er sich: *bien qu' on l'oste, qu' on l'oste.* Ein Hauptmann überbringt

nur widerwillig, mit Bedauern, den Hinrichtungsbefehl Mariamnen, die im Gefängnis gefaßt den Tod erwartet, während das Volk um ihretwillen Tränen vergießt. Sie nimmt Abschied von ihren Kindern;

et toy, monstre cruel, Ame dénaturée,
qui de sang innocent és tousjours alterée,
. . . je m' en vay te donner tout le sang de mes veines,
boy-le, Tygre inhumain.

Sie weiß, daß ihre unsterbliche Seele eine Stätte finden wird, wo kein Sturmwind weht,

où sans aveuglement on connoist l'Innocence,
où la main des Tyrans n'estend point sa puissance,
où l'Ame pour le prix de sa fidelité
goûte en repos la gloire et l'immortalité.

Ihre Vertraute Dina bewundert sie:

O cieux, quelle constance et quelle cruauté!

Noch deutlicher wird die Analogie mit Gryphs standhaft leidender Heldin im letzten Akt, der Herodes' Reue und Verzweiflung vorführt. Hier findet sich selbst ein wörtlicher Anklang, der einer Übersetzung nahe kommt. Wie Narbal den Tod Mariamnens meldet, zermartert sich der König in Gewissensqualen:

Comment je vis encore, et Mariamne est morte?

Vgl. Gr. V, 345: Ist Catharina Tod und Chach ist noch bey Leben!

Die Sonne scheint noch, nachdem ihr Ebenbild untergegangen ist:

Quoi dans si peu de temps aurait-on abatu
le temple le plus beau qu'eut jamais la Vertu?
ce Chef d'oeuvre des Cieux?

Es folgt ein langer, detaillierter Bericht von den letzten Augenblicken der Fürstin, *qui sçut constamment souffrir.*

Verteilung der Andenken; im Sterben schöner, Triumph im Tode, vgl. Gr. IV, 385. V. 39. 51 ff.:

apres qu'elle eut fait part de quelques pierreries,
à ses filles d'honneur qu'elle a le plus chéries,

. . . elle tourna ses pas, et plus gaye et plus belle,
. . . jamais on ne la vist dans un plus noble orgueil,
on lisoit sur son front le mepris du cerceuil,
jamais Reine Amazone avecque plus de gloire
ne parut triomphante après une victoire.

Herodes kann das Schreckliche nicht fassen:

La Neige de son corps n'est donc point animée?
la rose de sa bouche est pour jamais fermée?

Kein Barbar hätte solch Verbrechen verübt:

Un Sarmate inhumain, un Scythe sans horreur
ne pourroit y penser.

Welcher Fluß wäscht mich rein? wo berg ich mich vor der Strafe? stürzt das Weltall noch nicht ein? Er ruft die Völker auf zur Rache; er sieht die Königin in einer Wolke niederschweben und bittet sie um Verzeihung. Er hat ihren Tod verschuldet wie Abas den Tod der Geliebten: in den Grundzügen verläuft die Handlung parallel, wenngleich eine Intrigue nur bei dem Franzosen und nicht in der einfacheren, mangelhafteren Komposition des deutschen Trauerspiels vorkommt. Das letzte Motiv, die Erscheinung des Rachegeistes der Ermordeten, ist den modernen Mustern l'Hermites und Vondels gemeinsam; doch noch weniger als bei Vondel, wo wenigstens damit die Apotheose der Ursula verbunden wird, darf man bei Gryphius an das Vorbild Senecas im Herc. Ötäus denken. Hier haben nur die zeitgenössischen Dichtungen vorgeschwebt, obschon die reuevolle Verzweiflung der Phädra, die den Geliebten schuldlos ums Leben gebracht, sich der des Abas vergleichen läßt.

Dagegen ist in dem ersten Teil von Senecas Herc. fur. der erste Teil der Gryphischen Katharina vorgezeichnet. Die Situation ist die gleiche: wie Katharina und Salome, so sind Megara und Amphitryon in der Gewalt eines rohen Tyrannen, und beide beginnen klagend mit ähnlichen monologischen Ansprachen. Da die Anfangsreden bei Seneca damals in aller Gedächtnis waren (der Herc. fur. ist das

erste Stück der Sammlung; der Anfang wurde daher in den Schulen auswendig gelernt, wie man aus der neulateinischen Dramatik leicht erkennt), so ist hier ein direkter Zusammenhang anzunehmen. Wie Katharina ihre Sache dem Erlöser befiehlt und von dem Sohne Rettung erhofft, so setzen Senecas Gedrückte ihre Hoffnung auf den abwesenden Gatten und Sohn als den kommenden Retter (H. f. 205ff. 279ff. vgl. Gr. I, 185ff. 227ff.). Megara wird von Lycus zur Frau begehrt wie Katharina; freilich nicht aus Liebe — das ist erst ein hineingedeutetes barockes Renaissancemotiv, das dieser dramatischen wie übrigens auch der historischen Quelle fremd ist (vgl. Pariser, Zschr. f. vgl. Litt. Gesch. N. F. 5, 207ff.); sondern aus rein egoistischen, dynastischen Motiven. Aber sie widersetzt sich dem Despoten, dem Mörder ihrer Brüder, ähnlich wie auch Octavia dem Nero. Selbst das Religionsgespräch der Katharina ist in typischen, allgemeineren Zügen im Herc. fur. im Keim enthalten: Lycus bezweifelt die Macht des Gottessohnes Hercules, der in die Hölle hinabgestiegen ist (v. 422ff.), wie Imanculi die Macht des gekreuzigten Gottessohnes antastet (IV, 187ff.). Wenn freilich dann Katharina in apathischem Pathos ihre Todessehnsucht eintönig wiederholt, so ist dergleichen in der aktiveren römischen Tragödie nicht zu finden; nur die letzte Wurzel liegt in der stoischen Denkart, die in Calderons standhaftem Prinzen ähnliche Blüten getrieben hat. Für den Konfliktsmonolog ist bereits oben Senecas Medea herangezogen worden. Endlich zeigt der Schluß Berührungen mit dem Ausgang der Troades: wie in deren Musterbericht Polyxenas Tod (v. 1136ff.), wird hier Katharinens Ende geschildert (V, 37ff.). Wie eine Siegerin, eine Fürstin im Krönungsornat, sieht sie dem Tod ins Auge (V, 51ff.):

So stig sie auff den Thron
Vnd griff den Zepter an, wenn sie des Landes Hohn
In Ehr und Macht verkehrt; so hab ich sie gesehen,
Wenn sie zu Felde zog, wenn sie der Persen Schmähen
Mit mildem Blutt abwusch und sigend wider kam
Vnd den gekrönten Sohn frisch in die Arme nam;

wie Hercules auf dem Scheiterhaufen einem Triumphator gleicht, H. O. 1680ff.:

> qualis per urbes duxit Argolicas canem,
> cum victor Erebi Dite contempto redit
> tremente fato, talis incubuit rogo.
> quis sic triumphans laetus in curru stetit
> victor? quis illo gentibus voltu dedit
> leges tyrannus? quanta pax habitum tulit!

Vgl. H. O. 1743. 46: *omnibus fortem addidit animum ministris . . . tam placida frons est, tanta maiestas viro . . .* und Gr. V, 49—51: „Der sie zu stärcken dachte, Ward starck durch ihren Mutt; so nah ihr Tod sich machte, So freudig wurd ihr Hertz."

Sonst merk ich noch einige Einzelheiten an, auf die weniger Wert zu legen ist.

I, 714: „und nur mit Blut und Brande Die schnellen Züg' auffmerckt" vgl. H. O. 421: *nuptas ruinis quaerit;* Tr. 232: *iter est Achillis.* — III, 150: „Doch wer ist, der nicht wisse, Wie leicht bey Wein und Zorn man fall' und Blut vergisse" vgl. Tr. 279: *regi frenis nequit et ira et ardens hostis*; H. f. 404: *nec reprimi potest stricti ensis ira.* — I, 150: „Was bringt durch Gaben man bey Fürsten nicht zu wegen?" vgl. Med. 881: *qua solent reges capi, donis.* — II, 262: „Die Fürstin ist gebunden und zwingt den, der sie band" vgl. Ag. 175: *amore captae captus.* — Das Concetto I, 760: „Im Mittag hat uns Nacht und Finsternüß gefunden" vgl. H. f. 939 (freilich in anderer Situation): *medium diem cinxere tenebrae.* — Der Vers IV, 237: „Die grause Sterbens Art, ist grauser als das Sterben", der schon in der Inhaltsangabe vorweggenommen wird („die Art des Todes, so grauser als der Tod selbst"), geht zurück auf Grotius' *Christus patiens,* I: *heu morte dura durius mortis genus* (Klaj: „Die herbe Todesart ist herber als der Tod").

Darf man schon hierin eine deutliche Beziehung zu dem holländischen Latinisten sehen, so ist Gryphius' „Carolus Stuardus" (1649) nichts als die Übertragung des religiösen Dramas auf den Märtyrer konfessioneller Politik. Darf man schon in der Katharina manche Züge als Entlehnung aus Vondels Maria Stuart betrachten, so ist Karl Stuart ohne diese Maria undenkbar. Hatte Gryphius die Genugtuung, daß eine hohe fürstliche Person in dem lange vor dem

englischen Königsmord gedichteten Trauerspiel Katharinens das Schicksal Karls I. sah,[1]) so ist damit die enge Verwandschaft der beiden auch zeitlich nahestehenden Märtyrerdramen schon gegeben. Sie führt denn auch selbst zu wörtlichen Wiederholungen. „Die Erden stinckt uns an, wir gehn in Himmel ein“ („der H. rufft uns ein“), so spricht Katharina IV, 427, so Karl IV, 11; und beide kümmert nicht der Gedanke an die Schrecknisse der Lebensvernichtung (Kath. IV, 281: „Verderben? Nein! es wird erhalten“ vgl. Stuart IV, 43: „Daß Carl itzund vergeh'. Nein! kan der untergehn, der zu der Crone geht!“), so wenig auch die Todesfurcht unterdrückt wird (St. II, 507). An Katharinen haftet kein letzter Erdenrest; die werte Fürstin, die schon ein höher Reich erblicket, ist ein Engel auf Erden. Nicht minder ist Karl ein Engel in seinem England, noch eh er aus dem engen Lande in der Engel weites Land reist; „die Seel ist schon bey Gott, der Leib nur in der Welt“ (V, 96). Dieser König kämpft nicht mehr um seine Krone, verteidigt nicht mehr die Monarchie gegenüber den Empörern; aller irdischer Streit liegt hinter ihm. Der Kampf ist bereits entschieden, das Todesurteil gefällt; nur die letzten Lebensstunden der „ermordeten Majestät“ werden dargestellt wie in Vondels Maria Stuart die letzten Augenblicke der *gemartelden majesteit.* Eine dramatische Handlung fehlt in beiden Trauerspielen gänzlich, bei Gryphius ist erst in der spätern Bearbeitung ein bedeutungsloser Ansatz dazu eingeschoben, der uns nichts angeht; hier ist es das richtige Prinzip, von der ersten Fassung auszugehn, da die der ursprünglichen Konzeption und damit auch unserm Problem am nächsten steht.[2]) Freilich während Vondels Tragödie eine

[1]) Anmerkung zu Kath. v. Georg. v. 15. Er spricht ähnlich davon wie Goethe vom Schicksal seines Harfnerliedes im Wilhelm Meister: Sprüche in Prosa, Ethisches. Abteilung 2. Nr. 153. (Hempel 19, 43f.)

[2]) Der Urstuart ist herausgegeben von Tittmann, Gryphius' dramat. Dichtungen (Leipzig 1870).

rührende Elegie ist, ein lyrisches Gedicht, das in seiner Art den Vergleich mit Schiller nicht zu scheuen braucht, bleibt Gryphius' Drama doch nur eine rhetorische Studie, in der kunstvolle Rede zur Hauptsache wird. Aber in der Anlage des Ganzen ist Vondels Vorbild unverkennbar: sein 2. Akt stellt Maria im Gefängnis dar wie Gryphs 1. Akt König Karl, während der den 1. Akt bildende Prolog Vondels erst später teilweise benutzt wird. Genauer stimmt die Komposition der letzten Akte überein: der 3. Akt bringt bei beiden den letzten Rettungsversuch, der von den Anhängern der Majestät im Lager der Gegner versucht wird, der 4. Akt führt den Abschied Karls und Marias vor, im 5. wird die Hinrichtung Marias berichtet, die Hinrichtung Karls auf der Bühne dargestellt. Nach dem gleichen Schema hat Gryphius dann im Papinian die Verteilung von Spiel und Gegenspiel eingerichtet: der erste und dann wieder der 4. und 5. Akt gehört den leidenden Helden, Papinian wie Karl Stuart, den 2. und 3. nimmt die Gegenpartei ein: dort Bassian und Lätus, hier Cromwell und Fairfax. In der Katharina war dieser Aufbau noch nicht so schematisch durchgeführt; wohl ist die Hauptperson des 1., 4. und 5. Aktes auch hier Katharina, die des 2. und 3. Chach Abas, aber dessen Auftreten im 1. und Katharinas Erzählung im 3. Akt durchbrechen die Linie.

Die Ähnlichkeit der beiden Stuart-Dramen Vondels und Gryphs erstreckt sich nicht bloß auf die Technik der Akteinteilung; auch einzelne Szenen sind bei dem Deutschen analog gestaltet. Besonders vom 2. Akt an, während man Karls Abschied von seinen Kindern (I, 4) nur von fern mit Marias wehmütigem Rückblick in Gegenwart ihrer Kammerfrauen *(Rey van Staetjofferen* II, 1) zusammenstellen kann. Das ein wenig an Shakespeares Volksscenen erinnernde Zuschauergespräch zweier englischer Grafen (III, 1), ihre Diskussion über die Folgen des Königsmordes, begegnet ähnlich bei Vondel in dem Dialog zwischen Melvin und dem Beichtvater (I, 1), zwischen Melvin und Burgon

(III, 2). Wenn da die beiden Getreuen der Königin die Rache für den Mord voraussehen, so stimmt das zu dem Schluß des 2. Aktes bei Gryphius, wo der Gesandte aus Holland die Rache für den Mord prophezeit (v. 781 [1] = III, 537 [2]: „mich dünckt ich sehe schon den Pont von Schiffen schwanger", vgl. V. III, 3; v. 1159: *my dunckt ick zie hoe hy . . .* und Maeghden V, 4; v. 1750: *my dunckt ick zie alreê ons vesten uitgeleit).* Die vergebliche Intervention des schottischen Gesandten bei dem tyrannischen Cromwell (III, 2) entspricht dem vergeblichen Rettungsversuch Melvins durch seine Fürsprache bei den Vertretern Elisabeths, *de Graven* (III, 2). In beiden Fällen eine Szene, die fast ganz in stichomythischer Wechselrede gehalten ist; bei Vondel sind es 112, bei Gryphius 114 Verse, die paarweis Schlag auf Schlag folgen. Melvins Warnung vor dem rächenden Sohn beachtet man nicht: der regiert nicht hier, sondern in Schottland; V. 1042 ff. vgl. Gr. III, 233 [2]: „Der todte Fürst wird Fürst und Freund in Harnisch jagen. — Die haben mehr denn vil zu Hause zu vertragen". — Auf die Vorstellungen des Fürbittenden (Gr. III, 203 [2]: „Der Völcker Recht verbeut Erb-Könige zu tödten" vgl. bei Vondel, dem Schüler des Hugo Grotius, v. 984: *'t Natuurrecht lijdt dit niet, en spreeckt het vonnis tegen)* antwortet der Gegner: „Der Richter Schärfe wird durchs heil'ge Recht versöhnt", Gr. III, 668 vgl. V. 906: *Het Heiligh Recht is blint en kent geen majesteit.* Sie berufen sich auf den Spruch des Parlaments, Gr. III, 693—96 vgl. V. 992 ff.:

> Een Engels oir gedoemt van Engelse onderzaeten?
> — Van't volle Parlement, en driederhande staeten.

Keine Bürgschaft kann ihnen Sicherheit gewähren: Gr. III, 739—44 vgl. v. 964 ff.:

> Ontslaetze, en al het Rijck met eenen van die zorgen.
> — Ontsla ons Rijck van zorg. — Verzekert het door borgen.
> — Wat borgen hielden oit een Koningin in toom?

Selbst die Bitte, die Vollstreckung aufzuschieben, müssen sie ablehnen: Gr. III, 769f. vgl. V. 1028:

Dat staet geensins aen ons, aen last en tijt gebonden. —
III, 779: „Die Zeit verlaufft! . . . Die Bitt ist sonder Frucht."
vgl. V. 1099: Dit is maer tijt verquist: geen voorspraeck schut dees straf.

Es bleibt bei dem Beschluß: *de rechtbijl houw slechts toe: 't is Engelanders stijl,* V. 991, wie schon Maria im Hinblick auf frühere Fürstenmorde geäußert hatte: *'t is Engelants manier* (II, 5; v. 688). Dies hat Gryphius benutzt und mit gelehrten Anspielungen und Aufzählungen weiter ausgeführt in der Rede der Maria Stuart (II, 196²ff.: „Es ist der Insell Art".) Endlich haben die langen Abschiedsreden des sterbenden Königs in den beiden letzten Akten in Vondels 4. Akt ihr bestimmendes Vorbild, wenngleich die Erinnerung an den langen Eingangsmonolog des *Christus patiens* noch leise eingewirkt haben mag; vergleicht doch Karl selbst sein Ende mit der Kreuzigung des Erlösers. Das tut aber auch Maria, die ähnlich wie Karl, nur nicht in so ermüdender Eintönigkeit, ihre Unschuld beteuert. Sie ruft Gott zum Zeugen an, wie gern sie der Zwietracht ein Ende gemacht hätte (IV, 2; v. 1360ff.) Dasselbe spricht Karl mit ewigen, endlosen Wiederholungen aus (IV, 168. V, 293). Aber der Tod ist ihr willkommen, ein Hafen der Ruhe, wie Karl zum Leben und zur Krone eingeht (v. 1217 vgl. Gr. IV, 39 ff.). So vergibt sie den Mördern, wie sie selbst *vergiffenis by Godt* erhofft (v. 1358. 1535). Auch Karl bittet Gott, „daß Er begangne Schuld, die uns befleckt, verzeihe"; auch er verzeiht seinen Gegnern, die nicht wissen, was sie tun (IV, 73. V, 325 vgl. Kath. IV, 434). Wenn dann der epische Botenbericht Vondels bei Gryphius in sinnfällige Darstellung umgesetzt wird, so ist doch wenigstens die vorausgehende Szene, in der der erste Graf dem Hofmeister des Kurfürsten von den Vorbereitungen zur Hinrichtung erzählt (Gr. V, 1), dem Dialog zwischen Paulet und den Grafen (V. III, 1) nachgebildet:

Vgl. Gr. V, 43: Wie geht der grosse Fürst entgegen seiner Noth?
— Mit unerschrecktem Mutt. Er höhnt den blassen Tod
mit V. 837 ff.: Hoe heeft die droeve zich na uw vertreck gedragen?
— Bedaert, en min noch meer dan een, die ergens reist;

zum Teil hat dies bei Gryphius schon III, 3 Verwendung gefunden.

Diese durchgehenden Analogien sind wichtiger als die Reminiszenzen versprengter Verse, die man hier und da aufstechen kann. Auf Cromwell, den schroffen, rücksichtslosen Politiker, den Königsmörder, sind alle Einzelzüge gehäuft, die Vondel für barbarische *wreedheid* roher Kriegergewalt verwendet. Er spricht brutal wie Diedrick van Haerlem in der Willebordszene des Gysbreght van Aemstel (II, 2):

Een krijghsman laet zich niet van paepen ringelooren (v. 502).
vgl. Gr. III, 184: Was geht den Krigsman an, was dort ein Pfaff anricht?
uud Gr. III, 190: Mich muß ein Pfaffe nicht vil bey der Nase krigen. —
Wy staen op Keyserlijcke en Pauselijcke wetten.
— De wetten swijgen stil voor waepens en trompetten.
De nood breeckt wet. (v. 569 ff.)
vgl. Gr. III, 206: Man hört die Rechte nicht, bey Drommeln und Trompeten. —

wie Simeon in Joseph in Dothan, v. 1333:

Al wie van Joseph rept, zal Josephs gàngen gaen.
vgl. Gr. III, 240: Wer vil von Carlen schwetzt, soll Carles Gänge gehn. —

wie Benajas in de Gebroeders, v. 456:

't Is beter zes of acht, dan duizenden verloren.
[= Gib. II, 268: Sechs besser oder acht, als so viel tausend wagen.]
vgl. Gr. III, 246: 'S kommt auff zwey, drey, nicht an, wenn man den Statt versetzet[1]).

---

[1]) Dazu noch Stuart IV, 72 = Papin. III, 446: Verblümt es, wie ihr wollt vgl. Gebroeders 1328: *Verbloem het zoo ghy wilt* (= Gib. IV, 204).

Der holländische Gesandte, der den Fehlschlag seiner Intervention erkennt und beklagt, redet davon ähnlich wie Gysbreght, da er umsonst die Nonnen des Klosters zu retten versucht: vgl. Gr. III, 449—55 mit Gysbr. v. 1029—31:

Hoe nu? heeft God my dan, door water en door vyer,
Door spiets en swaerd, gered, en menigh blanck rappier,
Dat ick den Bisschop noch sou voor't autaer sien slaghten?

(vgl. aber auch Phäd. 1213f.: *in hoc redimus? patuit ad caelum via, bina ut viderem funera et geminam necem).* — „Staat-Jungfern sonder Staat" II, 351 stammt aus Hierusalem verwoest 747: *Staetjon'ffren zonder staet.* Solche Anlehnungen sind hier wie im Leo besonders zahlreich. Zu beachten ist auch, daß die Stichomythie im Stuart den größten Raum einnimmt, sicher im Anschluß an Vondel, der darin Euripideer ist und nicht etwa Seneca folgt. Dagegen spricht schon die relative Anknüpfung, die für Euripides und nicht für den Römer charakteristisch ist; vor allem die Tatsache, daß grade in den Seneca näherstehenden Dramen der ersten Periode Vondels stichomythische Partien fast ganz fehlen, wie sie eben auch im römischen Original zurücktreten.

Überhaupt darf man bei diesem Gelegenheitsstück, diesem Zeitgedicht, *quod paucos intra dies attonito horror expressit,* nur wenig an Senecas direkten Einfluß denken. Gewiß, *exprimendo huic parricidio colores qui decent, adhibere,* das war nötig, um das publizistisch-politische Manifest zur regelrechten Tragödie zu erheben. Was er darunter verstand, lehrt die Ausführung, die für seine Dramaturgie unerläßlichen Geistererscheinungen. Wenn zu Beginn des Stückes die Geister Straffords und Lauds den Tod des Königs verkünden, so gemahnt das an den Anfang des Thyestes, wo die Furie Tantalus' Schatten hervortreibt. Aber nur scheinbar entspricht die Frage Lauds (II, 29[2]): „Wer bricht die schwartze Ruh der ungeheuren Stille Vnd winselt durch die Nacht?" der Eingangsfrage des Tantalus: *Quis inferorum sede ab in-*

fausta trahit avido fugaces ore captantem cibos? Eher darf man, zumal bei der Vision der Ahnfrau Maria Stuart, an die Octavia erinnern, wo der Geist der ermordeten Agrippina der Fürstin gleichfalls ihr Ende voraussagt. Diese Tragödie aus der römischen Zeitgeschichte mag Gryphius überhaupt bei der dramatischen Behandlung eines Stoffes der jüngsten Vergangenheit vorgeschwebt haben. Darauf deutet die ähnliche Komposition, die der unschuldigen Octavia ebenfalls Anfang und Ende, ihrem Gegner Nero die mittleren Szenen zuweist; während Vondels Maria doch noch einmal ihre Legitimitätsansprüche verfechten kann, kommt Octavia wie Karl mit den Feinden überhaupt nicht zusammen. Darauf scheint auch eine Reihe von vergleichbaren Einzelstellen zu deuten. Wie mehrfach in der Octavia wird der Gegensatz der früheren Größe und des gegenwärtigen tiefen Falls wiederholt hervorgehoben. „Die Tapferkeit gehört in Schulen vor die Jugend", sagt Fairfax verächtlich (I, 181), und die Gattin erwidert: „Verzeiht dem Feind'! Es ist die schönst und höchste Tugend." Vgl. Oct. 443—45: Nero: *Extinguere hostem maxima est virtus ducis.* — Seneca: *Servare cives maior est patriae patri.* — Nero: *Praecipere mitem convenit pueris senem.* — „Man schickt kein untreu Schiff auff die erzürnte Flut" (II, 228) ist in der Aufzählung gewaltsamer Todesarten ein Hinweis auf das Ende der Agrippina. Ob Gryphius bei der Sentenz: „man heilt zuweilen nicht als nur durch Brand und Eisen" (III, 589) grade an Senecas Formung des bekannten Spruches gedacht hat (Ag. 152: *et ferrum et ignis saepe medicinae loco est),* ist ungewiß; immerhin mag man das Zusammentreffen notieren. Dagegen scheint die Klimax I, 341: „Wer fil nicht hir nach herbem Hohn Durch Schwerdt, durch Pfeil, durch Gifft vom Thron! Nur diß ist new: mit tollen Händen Der heil'gen Themis Richt-Axt schänden" allerdings auf das Vorbild der Troades (668: *Fuerat hoc prorsus nefas Danais inausum)* zurückzugehn. Diese gelesenste römische Tragödie hat denn auch in ihrem gerühmten Botenbericht wieder einige Stützpunkte für den

Ausgang gegeben. Die kurze Erzählung, die der Sterbeszene vorausgeht, beobachtet genau die vorgeschriebene *distributio* bei der Frage nach dem Verhalten der Menge (V, 134ff.: Ein Theil . . . ein Theil . . . noch sind . . . die . . . die . . . die), ja der Vers V, 145: „die fürcht sich diß zu schauen, Das sie doch schauen wil" ist gradezu Übersetzung von Sen. Tr. 1129: *odit scelus spectatque;* so erkennt man allenthalben die starke Bedeutung dieses Dramas.

So eng wie Catharina von Georgien und Carolus Stuardus zusammengehören, schließt sich „Papinianus" (1659) ihnen nicht an; die zehn Jahre Zwischenraum sind immerhin bemerkbar. Wenngleich auch dies letzte Trauerspiel des Gryphius im wesentlichen ein Märtyrerdrama ist, greift es doch vielfach auf sein erstes zurück und kombiniert die Motive beider; ist der Carolus das handlungsärmste Stück, so ist Papinian das handlungsreichste. Auch hier hat wohl wie beim Leo ein Jesuitendrama desselben Inhalts vorgelegen; aus späterer Zeit, vom Jahre 1687 ist eine Tragödie Antonius Caracalla bekannt, die den Stoff freilich ganz nach der Richtung der Tyrannendramen wandte und von dem Martyrium des Juristen völlig absah (V, 6): „Bassianus, durch Schröck-Gespenster voller Angst, befragt die Schwartz-Künstler seines besorglichen Außgangs halben. Diese spotten seiner; wird also im hohen Laster-Alter durch Beyhülff Macrini vom Hauptman Martiale mit wolverdientem Raach-Schwert entseelt."[1]) Darf man danach urteilen, so hätte sich Gryphius ebenso dazu verhalten wie zu Simons Leo Armenus, den Charakter des Kaisers also in milderem Lichte dargestellt.

Daß der Deutsche bei der Gestalt des unbestechlichen Gerechten in manchen Zügen Vondels Palamedes folgte, hat Kollewijn[2]) überzeugend nachgewiesen, nur gelegentlich die Parallele, die doch nur für wenige Szenen gilt, allzu weit

[1]) Bahlmann, Die Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz (XV. Beiblatt zum Centralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig 1896), S. 146: Tragödie Antonius Caracalla (Aachen 1687).

[2]) Kollewijn 26–42.

ausgedehnt. Nachzutragen wäre anderseits die wörtliche Übereinstimmung, Gr. I, 244: „Weil Rom zwey Sonnen nicht auf einen Tag wil tragen“ mit V. II, 2 (v. 504): *De weereld geensins lyd twee schitterende zonnen; Zoo dult geene heerschappy twee hoofden in een rijck.* Das ist aber auch die einzige holländische Tragödie, die man hier anführen kann; wenn schon der Leo Armenius bei der Amsterdamer Aufführung am 6. Januar 1659 gekürzt werden mußte, so ist die Länge und Aufschwellung des Papinian für die holländische Bühne unerhört.

Auch keine antike Tragödie kommt ihm an Ausdehnung gleich, wennschon die Zweiteiligkeit der Handlung auch da nicht selten ist; bedeutet es doch nichts weniger als Euripides' Phönissen und Sophokles' Antigone in einem Drama vereinigt. Der Inhalt ist der dieser beiden Tragödien, nur daß man statt des Euripides vielmehr Senecas Bearbeitung einsetzen muß. Die stolze Kaiserin Julia steht vermittelnd zwischen ihren Söhnen, dem finstern Bassian und dem sanfteren Geta, wie Iocasta zwischen dem ehrgeizigen Eteocles und dem friedlicheren Polynices; Sen. Phön. 461: *in utramque partem ducor affectu pari,* vgl. II, 223: „Wir wissen keine Wahl. Wir wissen nicht zu sagen, Zu welchem wir mehr Lib' und wahre Neigung tragen.“ Vergebens sucht Senecas Jocasta den einen der Brüder zu freiwilligem Verzicht auf die Königswürde zu bewegen; in fremden Ländern mag er ein Reich sich gewinnen (Phön. 599ff.): *Si regna quaeris . . ., multa quae possunt peti in orbe toto quaelibet tellus dabit.* (Aufzählung ferner Länder.) *haec regna ferro quaere, in hos populos ferat socer arma fortis.* Ähnlich spricht Bassian von Geta, der ihm im Wege steht, II, 123ff.: „Er scheid' in seine Britten, Ja wo umb Calidon die kalten Norden wütten. (Aufzählung der Länder.) Beherrsche Phrygien! es gilt uns alles gleich! Er jag' in Nabatra die niemals zahmen Lewen! Wenn nicht in einer Burg Wir seinen Trotz zu scheuen.“ An den Brudermord, der den Bruderzwist endigt, schließt sich zunächst noch nicht die daraus

[illegible] Haupthandlung an, vielmehr drängt sich eine [illegible] nicht erforderliche Nebenhandlung vor, die [illegible] der Julia an dem Mörder ihres Sohnes. Anfangs [illegible] sie mit Andromacha (Tr. 422: *hic mihi malorum [illegible] fructum abstulit, nihil timere)*: „Ein Wetter hat [illegible] So hefftig, daß kein Sturm uns mehr verletzen [illegible]"; „uns ist er stets verstorben, Biß unser Furcht ihr [illegible]' in seinem End' erworben, Die nun nichts weiter sorgt" (II, 420. III, 103). Aber das ist nur Verstellung, um sicher ihr Werk vollführen zu können; in ihrer maßlosen, unersättlichen Rachsucht gleicht sie den dämonischen Machtweibern Senecas, einer Medea oder Juno, die die Furien zu Helfershelfern aufruft (H. f. 86ff. vgl. II, 393ff.: „Kommt, schwartze Rasereyen! Ihr Töchter jener Nacht! entdeckt eur Schlangen-Haar!"). Wie Juno an dem Stiefsohn, muß sie es freilich erfahren, daß Lätus „mehr zu tragen behertzt, denn Julie gefast ihm vorzuschlagen" (III, 613 vgl. H. f. 40—42: *monstra iam desunt mihi minorque labor est Herculi iussa exequi quam mihi iubere).* Doch ihre Grausamkeit wird durch des Gegners Standhaftigkeit nur noch mehr erbittert: „Den einfach-kurtzen Tod hält lange Marter fest", erklärt sie auf Lätus' trotzende Frage (III, 576 vgl. Thy. 247. Ödip. 949). In langen Qualen den Todfeind hinzumartern, hat sie von den Tyrannen Senecas gelernt, und wie Atreus triumphiert sie ob der gelungenen Jagd: „Das Wild ist dar" (III, 535 vgl. Leo Arm. II, 225 vgl. Thy. 491). An die Octavia denkt man, wenn sie das Lager zuvor um Beistand anruft (II, 375). Auch in die Haupthandlung spielen Motive der Octavia mit hinein. Zwei Hauptleute bieten dem zum Tode verurteilten Papinian die Hülfe der Prätorianer an (IV, 375ff.), ähnlich wie dort ein Aufstand des Heeres zu Gunsten der unglücklichen Fürstin ins Werk gesetzt wird (Oct. 780ff.). Vor allem aber gleicht die Gestalt Papinians, des gelehrten Juristen, der des Seneca in jener Römertragödie, des stoischen Weisen, der das Glück der *vita contemplativa* im Gegensatz zu der lärmenden Unruhe

und Untreue des Hofes preist (v. 377ff.). Im 1. Chorlied des Papinian wird der gleiche Gegensatz des tätigen und beschaulichen Lebens der von Seneca übernommenen heitern horazischen Weisheit gemäß durchgeführt, angeregt wohl durch den 3. Chor in Vondels Palamedes, der seinerseits in manchem von Seneca abhängig ist. Bezeichnend ist aber der Unterschied der Auffassung und des Lebensideals bei den beiden Dichtern. Vondel, der aus dem Volk Hervorgegangene, feiert das ruhige, stille Treiben des Landmanns, der ein König auf seiner Scholle ist; für Gryphius, den deutschen Polyhistor des 17. Jahrhunderts, ist der Forscher, der Gelehrte der wahre König: so steht er dem römischen Philosophen näher als dem holländischen Volksdichter. Ähnlich wie Seneca den Nero, warnt Papinian den Gesandten des Kaisers: „Der Völcker Recht verbeut auff nechstes Blut zu wüten“ (III, 490 vgl. Oct. 440: *Nihil in propinquos temere constitui decet),* und mit Senecas Tod wird sein eignes Ende verglichen (V, 83).

Für den eigentlichen Konflikt, der für den Mann des kategorischen Imperativs kein Konflikt ist, sind eher griechische Dramen heranzuziehen. Auf den thebanischen Bruderstreit folgt die Antigone. Deren Problem klingt deutlich an in der vorbereitenden Szene III, 6, wo Cleander dem Papinian den kaiserlichen Befehl, sein Verbrechen zu verteidigen, überbringt. Das Thema, das hier angeschlagen wird, ist das gleiche wie dort: der Kampf zwischen dem menschlichen Gebot, das den Haß befiehlt, und einem höhern, göttlichen Gesetz, das Liebe und Gerechtigkeit fordert. Wie Antigone sich auf die *νόμοι ἄγραφοι* beruft (*ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν νόμιμα*, v. 454), so will Papinian lieber dem ewigen Recht der Götter gehorchen als vergänglicher Menschensatzung: „Die Römsche Taffeln selbst sind durch die Zeit vertriben. — Der Götter ewig Recht ist stets im schwange bliben“ (III, 485). Dem *κακῶς ζῆν* zieht er ein *καλῶς ἀποθνήσκειν* vor: „Ein herrlich Tod ist süss', ein schimpfflich Leben bitter“ (III, 514). Die Antigone, die

Opitz selbst nach den Troades übersetzt hat, war eben für das 17. Jahrhundert wie für das 19. die griechische Tragödie (im 18. war es eher der König Ödipus), wie die Troerinnen als die römische Tragödie galten. Dazu war die Lehre vom Naturrecht, wie sie der Antigone zu Grunde liegt, eben damals durch Hugo Grotius' Theorien viel erörtert, und den juristisch gebildeten Syndikus mußte das Beispiel des berühmtesten römischen Rechtsgelehrten besonders fesseln.

Ein anderes sophokleisches Drama mag in der entscheidenden Szene des 4. Aktes vorgeschwebt haben, die freilich ähnlich in Vondels Palamedes vorgebildet war. Papinian, der des Hochverrats beschuldigt wird, verteidigt sich vor Bassian wie Kreon vor Ödipus gegen die Anklage der Verschwörung; dieselbe Situation war schon im Leo Armenius benutzt worden. Auch an die Szene, in der Euripides' Hippolytos, der vermeintliche Verführer, vor König Theseus steht, wird man erinnert. Dem griechischen und dem deutschen Drama gemeinsam, freilich auch dem holländischen, ist die Selbstverfluchung für den Fall der Schuld (Ödip. 605ff. vgl. Hippol. 1028ff.; vgl. Gr. V, 215ff.; vgl. Palam. III, 5; v. 1263ff.). Auch gemahnt die schmerzliche Klage am Schluß des Papinian an Senecas Hippolytus, v. 1249. 1256—60. 1265—70:

> Hippolytus hic est? . . . hoc quid est forma carens
> et turpe, multo vulnere abreptum undique?
> . . . haecne illa facies igne sidereo nitens,
> inimica flectens lumina? huc cecidit decor?

vgl. Gr. V, 465ff.: Ist diß Papinian! ist diß das Angesicht,
Nach dem sich Rom und Welt als seinem Leit-Stern richt?
467 Ist diß die schöne Stirn, auff der . . .
469 Ist diß der weise Mund, ob dem . . .
471 Ist diß die Edle Faust, die . . .
473 Ist diß Papinian? Ist diß sein bluttig End!

Die zerschmetterten Gebeine des Unglücklichen werden aufgelesen; doch niemand erkennt sie. Die jammernden Eltern aber, die den toten Sohn beweinen, gleichen in ihrem

Schmerz der Königin Hecuba am Schluß der Troades, v. 1165—77:

> Mors, votum meum,
> infantibus, violenta, virginibus venis,
> ubique properas, saeva: me solam times.

vgl. Gr. V, 495ff.:

> die mich bestatten solten,
> Erfordern diß von Mir . . . Ich, die nicht tüchtig bin,
> Leb und schwerm auff der Welt. Die tüchtig sind, sind hin!

Die beiden berühmtesten Tragödien Senecas erkennt man auch hier in ihrer Wirkung. Dagegen ist jener exemplarische Botenbericht beider hier nicht benutzt; nur in der kurzen Meldung Cleanders von dem Benehmen Juliens und ihrer Kammerfrauen nach Getas Tode wird die regelrechte *distributio* beobachtet (III, 79ff.: theils . . . theils).

Im übrigen fehlt ein Botenbericht gänzlich im Papinian, der darin für sich allein steht. Hierin ist doch, so wenig man sonst bei den stofflich und formal ähnlichen, weil fast ganz in den gleichen Zeitraum fallenden Trauerspielen des Gryphius von einer Entwicklung sprechen kann, ein Fortschritt nach einer bestimmten Richtung hin deutlich zu spüren. Kaiser Leos Ermordung wird, abweichend von der dramatischen Vorlage, hinter die Szene verlegt und im 5. Akt ganz nach klassizistischem Brauch durch einen Boten in herkömmlicher Weise erzählt. Die nächsten beiden Stücke, die auch darin eine zusammengehörige Gruppe bilden, zeigen eine Übergangserscheinung, indem sie beide Ausdrucksformen verbinden; so zwar, daß in der Katharina die sinnfällige Darstellung ihres Leidens und Sterbens noch sehr zurücktritt gegenüber dem vorausgehenden Bericht von ihren Martern und Todesqualen, nur noch den letzten Gipfel und Abschluß vorführt, im Stuart dagegen die Erzählung von Karls Standhaftigkeit nur die auf der Bühne dargestellte Hinrichtung vorbereitet: dort überwiegt noch das epische, hier bereits das dramatische, besser drastische Element.

Demgegenüber bietet Papinian das letzte Stadium der Entwicklung[1]): während ein Botenbericht nur nebenher sich findet, wird alles Gräßliche auf die Bühne gebracht: Getas Ermordung, die Rachetat Juliens, die Lätus das Herz ausreißt, endlich die Hinrichtung Papinians und seines Sohnes. Die Erklärung für diese Wendung ist nicht schwer zu finden; in den zehn Jahren, die zwischen dem dritten und vierten Stück liegen, hat Gryphius in seiner Heimat, die er nun nicht mehr verließ, die Aktionstechnik der Komödianten auf sich wirken lassen, die alles in Szene zu setzen pflegten uud ihrem Publikum zu Liebe mit den stärksten und grellsten Effekten arbeiteten. Einen weiteren Beleg bietet die Neubearbeitung des Stuart, die nach englischem Brauch ein Schauspiel im Schauspiel einfügt; der wahnsinnige Richter Poleh deutet auf Shakespearische Wahnsinnsszenen. So charakterisiert sich die veränderte Technik des Papinian als eine Anbequemung an den Geschmack der Zuschauer, die eben sehen und nicht bloß hören wollten. Es ist sehr bezeichnend, daß grade der Papinian mehr als die andern Stücke für die Bühne bearbeitet und unter das Repertoire der Wandertruppen aufgenommen ward[2]): *Papinianus eius prae reliquis scriptis commendatur,* urteilt noch Erdmann Neumeister.[3]) Zugleich mit der Tendenz auf die volkstümliche Technik der Banden geht die Richtung auf Seneca

[1]) Auch Manheimer nennt den Papinian Gryphius' reifstes Drama (S. 166). Hier weiß der Dramatiker auch entgegen der lauten Rhetorik der Renaissancetragödie, wie vor ihm Spangenberg in seiner Umdichtung des Saul (s. S. 74, Anm. 3), durch das Schweigen im höchsten Unglück zu wirken. Nur in der mangelhaft differenzierenden Charakteristik, die Papinians jungen Sohn zum unjugendlichen Ebenbild und Echo des „großmütigen" Vaters macht, drängt wieder der stoische Moralist den tragischen Dichter beiseite.

[2]) Eine Bearbeitung des Papinian hat C. Heine publiziert: Zschr. f. d. Ph. 21, 280. s. zu Beilage III.

[3]) Erdmann Neumeister, Specimen dissertationis historico-criticae de poetis Germanicis. Lipsiae 1694, s. v. Gryphius.

Hand in Hand, bei dem auch die szenische Darstellung der gräßlichsten Fakta häufiger als die bloße Erzählung ist.

Überblickt man die gesamte dramatische Tätigkeit Gryphs, vom Leo bis zum Papinian, so erhält man im Großen dasselbe Bild der Entwicklung. Zunächst im Leo Armenius ein tastender Versuch, stofflich angeregt von einem lateinischen Tyrannendrama, formell abhängig von der klassizistischen Tragödie der Holländer, im Ganzen wohl die unselbständigste Leistung des Dramatikers. Aber in der Auffassung des Problems, die die Rachetat gekränkten Ehrgeizes als Fürstenmord verdammt, zeigt sich schon der protestantische Verfasser der Verteidigung Karl Stuarts, und in der Behandlung des Themas vom Hochverrat des Feldherrn, der als ein zweiter Wallenstein gegenüber seinem Ferdinand-Leo erscheint, der Dichter des dreißigjährigen Krieges. Die Selbständigkeit, die sich in diesen Zügen bereits kundtut, schreitet vor: auf das Wallenstein- oder Tell-Drama folgt seine Maria Stuart-Tragödie, Katharina von Georgien, das geschlossenste und trotz der epischen Unterbrechung bestkomponierte seiner Trauerspiele, so gut wie Schillers Maria Stuart das technisch vollkommenste seiner Meisterdramen ist. Im Zusammenhange mit der Dramatik der Jesuiten, der Holländer und der Franzosen hat er hier zum erstenmal eine für seine stoischen Ideen passende Form gefunden, die nun seine bleiben wird. So vorbereitet, kann er im Karl Stuart einen schwächeren Abklatsch bilden, in Wahrheit nur einen Redeakt trotz aller dramaturgischen Ausschmückung. Endlich häuft er im Papinian noch einmal die Effekte, um hier einerseits mit der breiten Ausführung der Vorgeschichte in der Eingangshandlung auf sein erstes Drama zurückzugreifen, anderseits mehr als zuvor den Stoizismus des leidenden Gerechten herauszuarbeiten: nicht nur der Fromme und Weise, auch der verwegene Macchiavell dieses Dramas wird zum starken stoischen Dulder gestempelt.

Der Häufung der szenischen Effekte entspricht stilistisch die Häufung der rhetorischen Kunstmittel; auch darin zeigt

sich die gleiche Entwicklung. Ein Charakteristikum des rhetorischen Stils, das hyperbolisch umschreibende „Eher", das freilich nicht auf die Tragödie beschränkt ist.[1]) mag hier durch die vier Dramen des Gryphius verfolgt werden (dazu das verwandte „So wenig", das umgekehrte „So lange"): Im Leo kommt es nur einmal vor (da I, 313 nicht hierher gehört):

IV, 354: Eh'r wird die Glutt in Schnee,
die Flamm' in gläsern Eyß,
das Meer in Graß sich wandeln,
Eh' ich entgeistert stehn den Anschlag abzuhandeln.

In der mittleren Gruppe tritt es zurück, in der Katharina fehlt es, im Stuart bleibt es 2 mal unausgeführt (die Fälle II, 457. III, 278. 797. IV, 241 sind anderer Art):

V, 30: Man wird den Himmel eh mit einer Faust erreichen,
und III, 781:
So wenig euch vergönnt, den Grund der Welt zu spalten:
So wenig könnt ihr heut das Richt-Beil hinterhalten.

Dagegen findet es sich im Papinian nicht weniger als 8 mal, d. h. so oft wie in den zehn römischen Tragödien zusammengenommen.

---

[1]) Die Figur ist auch in der Lyrik nachweisbar; s. v. Waldberg, Die deutsche Renaissancelyrik (Berlin 1888), S. 64. Sehr bezeichnend ist, daß Schiller grade in dem am meisten klassizistischen Trauerspiel sie konventionell gebraucht: Maria Stuart III, 3 „Eh' mögen Feu'r und Wasser sich in Liebe Begegnen und das Lamm den Tiger küssen — Ich bin zu schwer verletzt — sie hat zu schwer Beleidigt — Nie ist zwischen uns Versöhnung!" (wie etwa Oct. 222. Phäd. 572. Thy. 480.) Sonst nur kurz hindeutend: Jungfrau von Orleans II, 7 „Eher rißt ihr einen Stern Vom Himmelwagen, als ein Dorf aus diesem Reich". I, 10 „Eh' siehst du die Loire zurücke fließen." Originell umgeprägt bei Hebbel, Nibelungen, III. Abt., I, 4: „Leg' einer Todten Den Sohn an's Herz und ford're Milch von ihr: Die heil'ge Quelle der Natur wird eher In ihrer starren Brust auf's Neue springen, Als meine Seele aus dem Winterschlaf Zu wecken war, der nie ein Thier so tief Bis in das Herz beschlichen hat wie mich."

I, 312: Eh wird Calisto sincken,
Wohin der grause Styx die Schweffel-Wellən schickt:
Den iemand darthun, daß uns minste Schuld bestrickt.

II, 189: Daß dennoch eh ein Fels soll von dem Abgrund weichen,
Daß eh ein Ancker soll gehefft an Wolcken stehn,
Daß eh ein kreischend Roß soll durch die Wellen gehn,
Wenn sie in höchstem Zorn die Sternen fast besprützen,
Ja, daß das Reich der Nacht soll zeigen Ditis Pfützen:
Als iemand sonder falsch uns darthun, daß man nicht
Nach seiner Wolfahrt Mast und Lauff und Ruder richt.

II, 199: Eh soll die See verrinnen,
Eh soll der strenge Nord vor Schlossen Gold gewinnen,
Und Demant vor Crystall, als Sie in diser Brust
Nicht fest verschlossen stehn.

III, 566: Eh wirst du mit der Hand biß an die Sterne reichen.

IV, 451: Eher wird Phoebe die Sonne verkennen,
Eher wird Thetis hell-lodernd verbrennen,
Als Ihr, o Thörichte! je mit Gedeyen
Werdet die Rechte der Götter anspeyen.

V, 128: Eh muß die Sonn' erbleichen:
Als daß sie mich befleckt, verzagt und feig anschaw.

V, 248: ... wird durch die Nach-Welt stralen,
So lang als Phoebe soll die braunen Wolcken malen.

V, 375: Es ward wol eh ein reissend Löw beweget,
Daß er sich auff die Schoß der zarten Frauen leget,
Und Raub und Zorn verliß.

Grade den umgekehrten Weg ist Vondel gegangen, der im Hierusalem diese Umschreibung 3 mal, später nur noch 1 mal in de Maeghden gebraucht. Bezeichnend ist es wiederum, daß Gryphius bei seinem spästesten Trauerspiel an ein Drama aus Vondels Frühzeit gedacht hat, das den schülerhaften Anfänger noch von Senecas Rhetorik befangen zeigt, während er sich um die neueste holländische Dramatik in seinem schlesischen Patmos nicht mehr kümmerte, nachdem er einmal die ihm gemäße Form gefunden.

Nimmt man Seneca zum Zentrum, so verläuft der Gang der Entwicklung bei Vondel zentrifugal, bei Gryphius zentripetal. Überhaupt sollte man die beiden nicht ohne weiteres nebeneinanderstellen; jeder Vergleich zwischen Gryphius

und Vondel muß notwendig kontrastierend ausfallen, da beide eine verschiedene Stufe der Entwicklung repräsentieren. Nicht bloß vom chronologischen Standpunkt schief ist die These, die Gervinus[1]) aufstellt: „van der Vondel steht wie Gryph, und an Hooft tadelt man die hochtrabende Manier wie bei Lohenstein". Eher dürfte man das Umgekehrte behaupten: Hooft verhält sich zu Vondel wie Gryphius zu Lohenstein. Der gelehrte Nachbildner von Tacitus' antithetischer Kürze, dessen Geschichtswerk Gryphius kannte und schätzte,[2]) paßt viel eher als Vondel zu dem deutschen Bewunderer des Tacitus, dessen Stil seine lateinische Prosa in interessantem Gegensatz zu Opitzens geschmeidigem ciceronianischem Latein nachzuahmen sucht; „des Tacitus besondre Spuren" erkannte schon Lohenstein an dem Meister. Die dunkle Pracht der Sprache, die Neigung für Szenen düsteren Grauens, die den Schöpfer des holländischen Dramas zu einem Aischylos oder Shakespeare im Kleinen macht, findet man gleichfalls bei dem Vater des deutschen Dramas, dem deutschen Shakespeare des 17. Jahrhunderts wieder. Von Hooft zu Vondel ist derselbe Schritt wie im griechischen Drama von Aischylos zu Euripides, wie im französischen von Corneille zu Racine, wie im deutschen des 17. Jahrhunderts von Gryphius zu Lohenstein. Es ist der ewige Gegensatz zwischen dem *γένος αὐστηρόν* und dem *γένος γλαφυρόν*, den die Kunsttheorie des Altertums gefunden hat,[3]) dem männisch harten und dem frauenhaft weichen, um an Scherers Lieblingsidee zu erinnern, wie er im Mittelalter das typisch ungleiche Dichterpaar Wolfram und Gottfried trennt. Vondel ist ohne Zweifel der

---

[1]) Gesch. d. deutschen Dichtung III[5], 548.

[2]) Anmerkung zu Kath. v. Georg. (Trauerspiele, hsg. Palm, Tübingen 1882, S. 253.)

[3]) Dionys. Halicarn., de compositione verborum c. 21—23; zitiert von Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten II (Breslau 1836), 236. Vgl. Scherer, Poetik (Berlin 1888), S. 51.

bedeutendere Künstler, Gryphius vielleicht der kräftigere Dramatiker, jedenfalls der stärkere Mann und Gestalter. Wenn Vondel sich im stillen Säuseln des Windes bewegt, zieht Gryphius in gewaltigem Wetter, im Sturmwind einher. Bei dem einem zerschmilzt alles in zerfließendem Lyrismus, euripideischer Romantik, bei dem andern ist alles mit kraftvoller Wucht, aischyleischem ὄγκος belastet. Dort findet die leise Kunst des malenden Poeten weiche, milde, melodische Töne in duftiger Süße und Lindigkeit; hier sausen schwere Zentnerworte wie Hammerschläge auf den harten Amboß, daß die Funken sprühn und die Blitze krachen.

Die Klang- und Farbenschönheit des Niederländers im Gegensatz zu der heroischen Kraft und dem schweren Ernst des Deutschen zeigt sich am besten bei den Bildern und Gleichnissen. Vondel wählt die sanften und lieblichen; er spricht von der Herde Lämmer, die ein hungriger Wolf überfällt, von den zarten Tauben, die ein grimmiger Habicht bedroht, von Rosen und Lilien, vom Abendstern und den Blumen am Bachesrand, ihren Farben und ihrem Duft. Wie die katholische Kirche den bilderschwangeren, wollustschwülen Hauch des Hohen Liedes traditionell erhalten hat, wie man in Jesuitendramen bereits eine Art Marinismus vor Marino finden kann, so ist bei dem Konvertiten Vondel schon viel von der genußsüchtigen Weichlichkeit bei der Ausmalung sinnlicher Reize zu bemerken, die in Deutschland in krassestem Überschwange erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auftritt. Nur ein Beispiel:

't Godtvruchtige geslacht van Seth
Lijt schipbreuck op korale klippen,
Op een albaste, een streelend bedt,
En strant op 't zachte strant der lippen;

heißt es von Joseph in Egypten (Chor I). Wo dergleichen bei Gryphius vorkommt (besonders in der Kath. v. Georg. I, 727. II, 93—96. 314. V, 40—43. 69. 215: „Welch Alabaster kan der Stirnen Schnee erreichen? Die zarte Lilje muß den edlen Wangen weichen. Der Nasen Helffenbein,

die Lippen von Corall, der Augen helle Stern, das Hertze von Metall! — Der Augen Majestät, der Stirnen Alabast, die Rosenweisse Wangen, des reinen Halses Schnee; die Lippe von Rubin"), hat man doch stets den Eindruck des künstlich äußerlich Aufgepfropften, zu dem Ethos des Mannes nicht Passenden. Er geht sonst immer auf das Große, Gewaltige, Gigantische, und wählt seine Vergleiche daher aus derselben Sphäre wie der kraftvolle römische Tragiker. Wenngleich auch hier die Metapher überwiegt, so ist das ausgeführte epische Gleichnis in Senecas homerischer Art doch häufiger als bei Vondel.

In den 4 Tragödien kommen 19 solcher längeren, mit „Wie", „Wie wenn" eingeleiteten Gleichnisse vor; 7 im Leo, 4 in der Kath., 2 im Stuart, 6 im Papinian. Daran reiht sich zunächst der kurze, nicht erweiterte Vergleich, der bloß hindeutet: 3 mal (Leo, Stuart, Pap.), und der komparative („mehr denn"): 2 mal im Leo. Ein besonderer Fall ist der Vergleich, der mit „So" eingeführt wird: 7 mal, davon je 3 Leo, Kath., 1 Stuart. Dieser Art verwandt ist die Beiordnung, die ich Parabel nenne: Verglichenes und Vergleichendes werden unverbunden parallel nebeneinander gestellt; so 4 mal im Leo, 5 mal Pap., also 9 mal. Der Parabel stehn die Metaphern nahe, die zu häufig sind, als daß sie hier aufgezählt werden könnten, überdies auch formell nicht entsprechend bei Seneca vorgebildet sind. Nur auf 4 ausgesponnene Allegorien will ich hinweisen, die alle den Schiffbruch behandeln: Leo III, 29. Kath. I, 762. St. II, 332. Pap. III, 543.

Mit Vorliebe werden die Metaphern dem nautischen, maritimen Bereich entnommen, ganz nach der Tradition. Auch sonst ist das Gebiet der Bilder beschränkt; in wenige Rubriken lassen sich die vorhin formell geordneten Vergleiche nach sachlichen Gesichtspunkten aufteilen.

Auszuscheiden ist zunächst das Quantitätsgleichnis Pap. III, 77, das an Sen. Ödip. 602 anknüpft: die Scharen der emsig beschäftigten Frauen wie „der bemühte Schwarm" der Bienen. Von den übrigen 40 gezählten Vergleichen (17 Leo, 8 Kath., 4 St., 11 Pap.) stehn voran

Bilder aus dem Tierleben, 9 mal; davon 7 mal im Leo, wo das stofflich begründet ist, wohl auch angeregt durch die dramatische Quelle.

4 Gleichnisse: Leo I, 135 (durchgehendes Pferd). II, 25 (ein großmütig Pferd). V, 137 (unverzagt als ein erhitzter Löw, bei der Jagd). Stuart II, 99 (Wolf und Herde).

1 kurzer Vergleich: Leo IV, 188 (Löwenjagd).

1 Vergleich mit „So“: Leo V, 266 (ein todter Löw offt von der Maus bekriegt).

3 Parabeln: Leo II, 425 (Löwe und Hase). 489 (Jagd auf ein Waldschwein). Pap. II, 208 (Mutterliebe bei den wilden Tieren).

Schiff und Seeleben, 5 mal.

1 Gleichnis: Kath. II, 263 (Schiff im Sturm).

1 Vergleich mit „So“: Kath. III, 335 (Schiff an Klippen).

3 Parabeln: Leo IV, 215 (Uneinigkeit beim Schiffbruch). Pap. IV, 25 (Lastschiff zu steuern). V, 90 (beim Sturm nachgeben; im Anschluß an Soph. Antigone 715).

Feuer, 5 mal.

2 Gleichnisse: Leo IV, 253 (der Flammen Macht, Die man verbergen wil, in ihrer Eng erkracht). Pap. II, 498 (unterirdische Glut).

1 kurzer Vergleich: St. V, 47 (Pfeiler im Brand).

1 Vergleich mit „So“: Leo II, 19 (die Flamme vom Winde aufgeblasen).

1 Parabel: Leo I, 212 (schnelle Hülfe beim Feuer).

Blitz, Gewitter; 6 mal.

2 Gleichnisse: Leo V, 89 (Wanderer beim Blitzschlag). Kath. IV, 1 (Tauben beim Gewitter).

1 komparativer Vergleich: Leo II, 62 (eines Helden Muth mehr mächtig denn der Blitz).

1 Vergleich mit „So“: Leo III, 21 (ein Strauch von Blitzen unverletzt, die in hohe Cedern fahren).

2 Parabeln: Pap. I, 152 (ein Baum getroffen, ein Strauch steht unversehrt). II, 151 (die höchsten Berge dem Gewitter am nächsten).

Sturm, 3 mal.

2 Gleichnisse: Kath. I, 875 (eine Ceder, von tollem Nord bekrieget). III, 250 (wie wenn Nordosten heist die schweren Aeren sincken).

1 Parabel: Pap. II, 148 (die höchsten Eichen vom Boreas erfaßt).

Sturmflut, Bergstrom, Strom; 4 mal.

3 Gleichnisse: Leo I, 136 (wie eine strenge Bach). V, 153 (wie wenn ein Fels abfält Und der erzörnten Bach den stoltzen Gang auffhält). St. V, 3 (wie wenn das Land von der Flut versenckt).

1 komparativer Vergleich: Leo II, 62 (mehr mächtig denn die Flut des strengen Isters).

Himmelserscheinungen, 6 mal.

4 Gleichnisse: Pap. III, 95 (Mondaufgang). 589 (der Schein der Blut-Cometen). V, 50 (der wechselnde Mond). 293 (Sonnenfinsternis).

1 kurzer Vergleich: Kath. V, 38 (Sonnenuntergang).

1 Vergleich mit „So": Kath. IV, 87 (Sonnenaufgang und Frühlingsanfang).

Krieg, Ringkampf; 2 mal.

2 Vergleiche mit „So": Kath. III, 383 (so steht nach erstem Fall Ein Held behertzter auff). St. V, 39 (so hitzt das Land sich an, Wenn ein getrotzter Feind mit Schwerdt und Flamme pocht). —

Gryphius' Dichtersprache gleicht einer unbehauenen Statue aus Marmor, Vondels beweglichere Art einer Alabasterbüste. Jener mußte erst aus dem Rohen heraus schaffen und blieb bei aller Anpassung an die Form doch innerlich als ein Deutscher formlos und rauh; dieser konnte, selbst ein Formtalent und ein Sprachgenie, die schon vorgebildete halbromanische Dichtersprache zu höchster Feinheit und Zartheit hinaufläutern.

Zu dem Unterschied der eignen Anlage und der allgemeinen Kulturentwicklung kommt noch ein dritter Gegensatz, der der individuellen Bildung. Gryphius war Gelehrter, der nur gelegentlich zum Volke hinabstieg, Vondel ein Sohn des Volkes, der sein ursprüngliches Volkstum mit den besten Bildungselementen der Antike verbindend erhob. Daraus folgen wieder wichtige Verschiedenheiten. Im Anschluß an den bewunderten Euripides, doch von seinem eignen Gefühl geleitet, geht Vondel auf pathetische Szenen, auf rein künstlerische Wirkung aufs Gemüt aus; er will Tränen des Mitleids erregen, Rührung, Andacht, Erbauung erwecken. Gryphius, von Natur zu grüblerischem Versenken geneigt, wie denn die Deutschen eher ein Volk der Denker als der Dichter sind, wendet sich mehr an den Verstand; er will ermahnen, belehren, beweisen. Der Hang zum Predigen, zur moralischen Lehrhaftigkeit, der in der Dialektik des Plaidoyers und der Disputation zu Tage tritt, nähert ihn dem philosophischen Rhetor des römischen Dramas. Seine Personen

müssen „ein jedes Ding so tieff durchgraben", was dem Tat- und Willensmenschen Balbus nicht passen will (Leo I, 424); „ihr hoher Geist durchforscht der Sachen Grund", ist in Fairfax' Munde ein Lob für die Gattin (St. I, 83). Die Figur der *Concessio* begegnet mehrmals:

„Gesetzt auch, daß" . . ., „Last auch" . . . : Leo I, 319. II, 155. Kath. IV, 131. St. I, 117. III, 115. 299. 575. Pap. III, 326.

Ebenso die der *Confessio*, Pap. IV, 133:

Daß auf mein' Ansprach' offt das Reich und Läger gibet, . . .
Gesteh' ich freilich zu. Doch diser Glantz der Ehr . . .

Die pedantische Form des Beweises, St. V, 287:

Jedennoch zu entgehn dem rasenden Verdacht, . . .
Erfordert uns're Pflicht, . . . daß in der letzten Stunden
Ich darthu, daß ich sey ein Mann ohn arge List.

Nur allzu deutlich wird das Nachdenken der Hörer in Anspruch genommen: „Wo jemand hören kan", sagt Maria Stuart (II, 184), „Wo jemand mit Vernunfft diß Stück wil überlegen, Der denck ihm etwas nach!"

Und weiter, was den sprachlichen Ausdruck betrifft, so zieht Vondel es vor, nachdem er einmal den Götzen seiner Jugend verworfen, die schlichteste Empfindung oft in kunstloser, alltäglicher Sprache auszusprechen; Gryphius steht unter dem Banne der Schulrhetorik, dem er sich nicht entzieht, vielmehr in steigendem Maße unterwirft.

Bezeichnend dafür ist die Behandlung der Synonyma[1]). Vondel liebt (wie Opitz) die volkstümlichen, oft allitterierenden

[1]) Szamatólski, Ulr. v. Huttens deutsche Schriften (Straßburg 1891), S. 19ff. 23—25. E. Schröder, Jakob Schöpper von Dortmund (Progr. Marburg 1889), S. 26—29. Burdach, Vom Mittelalter zur Reformation (Halle 1893), S. 103. Zweigliedrige Verbindungen schon im mittelalterlichen Predigtstil; vgl. A. Haß, Das Stereotype in den altdeutschen Predigten (Diss. Greifswald 1903), S. 32. 36. 71—73; also nicht antikes ἓν διὰ δυοῖν! — [F. Wenzlau, Zwei- und Dreigliedrigkeit in der deutschen Prosa des 14. und 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Gesch. d. nhd. Prosastils (Diss. Halle 1906), konnte noch nicht benutzt werden.]

zweigliedrigen Verbindungen; Beispiele lassen sich in Menge anführen:

bezichtigt en bezocht, verdobblen en verspeelen, huppelen en danssen, verblind zijn en betovert, verzuimt heeft en vergeten, gescholden en gekreten; sterck en stijf; eer en eed, kunst noch kruid, wensch en wit, verzachting en verschooning, van schepen en van schuiten, hals en hooft; gesleept, gesleurt (asyndetisch!)

Gryphius hat diese auch, zieht ihnen aber die drei- und mehrgliedrigen vor, die der Figur des *τρίκωλον* und der Häufung in der kunstgemäßen Rhetorik entsprechen. Eine vergleichende Stiluntersuchung der Übersetzung von Vondels Gibeonitern mag den Unterschied statistisch veranschaulichen. Im wesentlichen hat sich Gryphius hier dem Original eng angeschlossen, so schwer ihm das als selbständigem Dichter auch ward; und grade durch den Konflikt seiner Individualität mit der angestrebten wörtlichen Treue, die oft zu undeutschen Ausdrücken führt, ist die Übertragung mißlungen, wie denn starke Dichter meist schlechte Übersetzer sind. Nur gelegentlich verrät ein Ausruf: „O allzustrenger Blitz! o schwerer Donnerstral“ (IV, 348 vgl. V. 1742: *Hoe valt u 't lot zoo wreed)* die Eigenart des Interpreten, und jede Abweichung wird um so charakteristischer. Da ergibt denn die Statistik, daß unter 248 gezählten Fällen[1]) Gryphius

in 77 Fällen zweigliedrige Verbindungen,
in 24 Fällen dreigliedrige Verbindungen,
in 15 Fällen mehrgliedrige Verbindungen

im Gegensatz zum Original hat. Dagegen hat er

in 43 Fällen Zweiheiten,
in 6 Fällen Dreiheiten,

die Vondel aufweist, nicht übertragen. Gemeinsam endlich, in Original und Übersetzung übereinstimmend, sind

58 Zweiheiten,
16 Dreiheiten,
9 Häufungen.

---

[1]) Ich bemerke ausdrücklich, daß hier auch Mehrgliedrigkeit von Sätzen (Satzvariation) mitgezählt ist.

Nimmt man allein die Verschiedenheiten, so ergeben sich für Gryphius 116 (gut $^2/_3$), für Vondel 49 (knapp $^1/_3$) solcher Verbindungen. Deutlicher überblickt man den wirklichen Tatbestand, wenn man die übereinstimmenden Fälle mit einschließt; dann entfallen

auf Gryphius 135 Zweiheiten,
40 Dreiheiten,
24 Häufungen;

im ganzen 199 Fälle, d. h. 60%;

auf Vondel 101 Zweiheiten,
22 Dreiheiten,
9 Häufungen;

im ganzen 132 Verbindungen, d. h. 40%.

Woher stammt nun diese Vorliebe für Wort- und Satzdreiheiten bei Gryphius? wirklich aus Seneca, bei dem diese Erscheinung im I. Kapitel nachgewiesen ist? Hier bietet das an Senecas Stil teilweise angelehnte Latein der von Gryphius übersetzten Felicitas ein geeignetes Vergleichsobjekt mit der deutschen Übertragung. Man erhält bei einer Zählung das überraschende Resultat, daß Gryphius gegen das Original unter 308 gezählten Fällen

176 zweigliedrige Verbindungen (= 57%),
60 dreigliedrige Verbindungen (= 20%),
20 mehrgliedrige Verbindungen (= 6%)

vorzieht; im ganzen 256 Fälle (= 83%); dagegen hat Caussinus allein nur 17 Verbindungen (= 6%), gemeinsam mit Gryphius 35 (= 11%). Das tatsächliche Verhältnis ergibt demnach für Gryphius 291 (= 85%),
für Caussinus 52 (= 15%)

von allen 343 Verbindungen. Also keineswegs hat Gryphius seinen Stil an dem fremden Muster gebildet; im Gegenteil: er hat schon einen festgeprägten Stil und nötigt ihn dem andern auf; er tut dem Stil Gewalt an und zwingt den Fremden, seine Sprache zu reden; in höherm Grade als die Gibeoniter ist die Felicitas das Werk eines Dichters, nicht eines Übersetzers. Keineswegs entstammen die Gryphischen

Dreiheiten einem an Seneca geschulten Latein oder Seneca selber; nur sehr bedingt ist diese Erscheinung eine *Trias Romana* zu nennen, da sie vielmehr von der traditionellen Kunstübung spätmittelalterlich-humanistischer Rhetorik herrührt. *In trinitate robur* zu suchen, gehörte immer zu den beliebten *colores* schöngeblümter Rede, vornehmlich im Kanzleistil; noch gegen Ende des 17. Jahrhunderts war man sich deutlich dieser Herkunft des Brauches bewußt. Das lehrt eine Stelle in Christian Weises „Bäurischem Machiavellus" (1681), die man mit andern in seinem Handbuch der Rhetorik, dem „Gelehrten Redner" (1693), kombinieren kann. Dort spricht in der 3. Handlung der neubestallte Pickelhering seinen hochgeneigten Patronen in schön gesetzter Rede seinen Dank aus, „daß meine Wenigkeit vor andern zu dem vornehmen Pickelheringsamte sei designieret, vocieret und berufen worden. Und wie diese Beförderung in meinem Herzen eine große Freude causieret, verursachet und erwecket, also hab' ich meine schuldige Dankbarkeit dagegen sollen bezeigen, demonstrieren und erweisen, in Hoffnung, sie werden mich jederzeit mit mächtiger Hand manutenieren, schützen und handhaben und mir die Gelegenheit geben, daß ich ihr beständiger Diener heißen, commorieren und verbleiben möge." [1])

[1]) hsg. Fulda (Die Gegner der zweiten schlesischen Schule II, in Kürschners Deutscher National-Litteratur 39), S. 51. — In gleich umständlichem, „zierlichem" Kanzleistil stattet so auch in Holbergs „Wochenstube" (II, 7. 8) Else Schulmeisterin ihre „hochtrabende" Gratulation ab: „angethan, erzeigt und erwiesen; unterrichtet und in Kenntnis gesetzt; versichere, bezeuge und contestiere; zu meinen größten Plaisiers, Annehmlichkeiten und Freuden; Liebes-, Freundschafts- und Amorsband; zusammen verknüpft, verbunden und vereinigt; zu erkennen geben, anzeigen und bedeuten; erschien und sich sehen ließ; herrscht und regiert; observierte, wahrnahm und beobachtete; bemerkte und observierte; dieses Zeichens Bedeutung, Signifikation und Auslegung; Wiederherstellung, Restitution und Besserung; Freude, Contentement und Vergnügen". — Satzdreiheit nachgebildet auch in der Rede des Gesandten Grechewitz in Wildenbruchs „Quitzows" (II. Akt, Verwandlung, 4): „Reisestaub deckt meine Füße, Asche mein Haupt, schwarzes Gewand meinen Leib."

Aber während Weise die einfältigen Tautologien (wie „schenken, verehren und verleihen"), die bloßen Synonyma, „die man aus einer also genandten Sylloge Synonymorum herauslesen möchte", parodierend verwirft, meint doch auch er: „Wer sich in die Topica finden lernt, und eben hierdurch zu der Variation wohl angewiesen wird, der hat das beste Stück von der oratorischen Elocution weg bekommen." [1]) Dasselbe hatte Gerardus Vossius in seinem rhetorischen Lehrbuch (Oratoriarum Institutionum libri sex, 1630) ausgesprochen: *Eloquentiae studioso plurimum prodesse, si discat eandem rem referre plurimis modis.*[2]) Also auf die kontinuierliche Tradition der Kunstprosa und nicht auf den direkten Einfluß Senecas darf man es zurückführen, wenn die Betrachtung des Stils vielfach Analogien mit den Figuren Senecas erweist.

Selten sind indes asyndetische Zusammenfügungen, die bei Seneca am häufigsten sind:

zweigliedrig: zerspringt, zerbricht, Pap. IV, 10;

dreigliedrig: gehabt, gesehn, gewündscht, Leo V, 104; sie schmachtet, sie vergeht, sie stirbt, Kath. II, 20; Durch Schwerdt, durch Pfeil, durch Gifft, St. I, 340; voll Seelen, Sinnen, Hertzen; voll Seuffzer, Küsse, Gunst, Cardenio III, 149; sie rufft, sie schreit, sie schreibt, von Cantzel, Hauß und Stülen, St. III, 181.

Gewöhnlich wird die Verbindung ausgedrückt, bei den dreigliedrigen das letzte Glied mit „und" angeknüpft. Beispiele für die Zweigliedrigkeit:

a) einfach: Thron und Cron (Leo I, 1. Pap. II, 580. III, 631), Schuld und Pflicht (St. III, 723), schwebt und lebet (Pap. IV, 3), sich ändern und verkehren (St. I, 9), Band und Kercker (St. I, 94), heiße Noth und tiefen Kummer (Leo I, 261), den falschen Stul und angemasten Stab (St. II, 151).

b) doppelt (wie Sen. Ag. 498: *et prora prorae nocuit et lateri latus*): Biß auff Biß und Mord auff Mord (Leo I, 114); Berg auff Berg und Felß auff Klippen (Leo III, 56); Land auff Land und Stadt auff Stadt (St. IV, 19).

[1]) Gelehrter Redner (Leipzig 1693), S. 957. 991. 1012.

[2]) Ger. Joh. Vossius, Institutionum Oratoriarum libri sex (Lugd. Bat. 1630); V, p. 281.

c) allitterierend (wie bei Opitz und Vondel): St. III, 733: Zwang und Zwist, Pap. II, 459: Heil und Haubt, 486: Rom und Reich, III, 542: Will' und Wuntsch, 558: Gall' und Gifft, IV, 450: richten und rechten, 498: Rach und Ruh; V, 88: Recht und Reich.

Für die Dreigliedrigkeit:

Typus „Ambt, Beruff und Stand", St. III, 398; „Nebel, Dunst und Dampff", Pap. I, 300. Allein im Papinian 32 Fälle: I, 279. II, 55. 62. 64. 163. 194 (polysyndetisch). 462. 498. 501 (polys.). 502. 578. III, 70 (polys.). 195. 200. 298. 299. 428. 440. 470. 636. 640. IV, 27. 36. 86. 92 (polys.). 291. 353. 400. V, 92. 178. 218. 221. — Erweitert: Leo I, 341: Angst und Ach und schmertzenvolle Noth; I, 14: voll Blut, voll Muth und Geist.

Neben diesen Wortdreiheiten kann man auch hier Satzdreiheiten beobachten:

Leo I, 23:

Was ist der Hof nunmehr als eine Mördergruben,
als ein Verräther-Platz,
ein Wohnhauß schlimmer Buben? —

I, 67: so vil tausend Thränen, so mancher Seufftzer Macht, so vil betrübte Sehnen; II, 46: uns Beystand, Sold dem Volck, sich selbst dem Thron entzückt; Kath. I, 815: Wir dinen, unbefleckt; wir leiden, sonder Schande; wir tragen, sonder Schmach. II, 60: es mangelt uns Verstand, es fehlt uns an Vernunfft, noch fehlt es uns an Kräfften. V, 215: Die Lippe von Rubin, der güldnen Hare Pracht, der Augen Glantz; Pap. IV, 229: Getroffen, nicht versehrt! Getroffen, nicht verletzt! Getroffen, nicht zermalmt! V, 71: Die hoch-erlauchten Sinnen, der unerschreckte Mutt, der grosse Geist.

Derselbe Gedanke wird in drei- und mehrfacher Variation hin- und hergewandt; grade diese Wiederholungen, die den Redner nicht von der Stelle kommen lassen, machen die Darstellung eintönig und ermüdend. Schillers „Gefangen! Er! Sein Athem ist die Freiheit, Er kann nicht leben in dem Hauch der Grüfte" (Tell IV, 2) drückt Gryphius so aus:

„Nein sicher! so ein Geist, der nicht an Erden klebt,
Der nimand dinen kan,
der durch die Lüfften schwebt,
Verlacht den grimsten Tod,
und zagt ob stetten Banden." (St. I, 147.(

Ähnlich Leo I, 273 (wo ein schlimmer Stand, den . . . wo ein verzweiffelt Ort, den . . . wo ein gefährlich Ampt). II. 48. 105. 337. 413. 507 (den Hochmuth auffgeblasen Vnd Kronen-sucht verhetz't). Kath. V, 177 (sie hat nun überwunden, In dem sie unterging; sie hat die Cron gefunden, In dem ihr Fleisch verfil); Pap. II, 339; chiastisch Leo V, 370: (Hohn vor Gunst, vor Wolthat Schmertz und Pein); Kath. IV, 175 (Kercker für Paläst, für Freyheit Ketten). Typisches Musterbeispiel Leo II, 595—604:

Es müsse meine Schmertzen Betrauren, der sie schafft; und mit erschrecktem Hertzen Den suchen, den er brenn't.
Es müsse meine Glut Entzünden seine Burg,
Es müß aus meinem Blut,
Aus dieser Glider Asch',
aus den verbranten Beinen,
Ein Rächer aufferstehn,
und eine Seel erscheinen,
Die voll von meinem Mutt,
bewehrt mit meiner Hand,
Gestärckt mit meiner Krafft,
in den noch lichten Brand, Der mich verzehren muß,
mit steiffen Backen blase!
Die mit der Flamme tob,
und mit den Funcken rase.

Den synonymen Parallelismus, der so entsteht und den antithetischen an Quantität übertrifft, unterstützt noch die bekannte „zweischenklige Natur" des Alexandriners, die an sich dem parallelen Bau der Vershälften Vorschub leistet.

Beispiele für die Gleichheit der Hemistichien: Pap. III, 631. 633. Kath. I, 119. Leo I, 164. II, 339. 415. 588; antithetisch: Leo I, 466. III, 27. — Gern werden solche mehrgliedrigen Sätze anaphorisch verbunden, wie überhaupt die Anapher eins der beliebtesten Stilmittel ist: Leo II, 187ff. 218. 573. III, 285. Kath. IV, 43. St. V, 443. Pap. II, 557. 573. IV, 475. 482. — Wortwiederholung variiert spielend das Thema: Wahr ist's! ach ich verdin', ach! Dolchen, Gifft und Strang, Pap. III, 290. 295. 299. 303. — O daß du minder fromm, Und mehr verwegen, IV, 433. 37. 39. — Brich an gewündschtes Licht! sagt St. I, 269 Hewlet; II, 259 Carolus; III, 433 Fairfax.

Auch hier geht die Rhetorik noch über die Dreigliedrigkeit

hinaus; Häufungen, selbst von 7 Worten in einem Vers, sind nichts seltenes:

viergliedrig: Pap. II, 140. V, 270. 288. — Häufungen: Leo I, 156. 395. 505. III, 265. V, 122. 237. 401. 415. Kath. I, 619. 679. III, 395. Pap. II, 426. IV, 414.

Von der Häufung ist die Aufzählung nicht immer scharf zu trennen; vgl. Pap. I, 162. 322. Wird in der Stichomythie oft mit kurzer Anspielung auf früheres hingedeutet (Leo I, 422. II, 309. Pap. II, 477. III, 448ff.), so werden die langen Reden durch die breite Ausführung tatsächlicher Einzelheiten, die Herzählung der *exempla* aus der Vorgeschichte ungebührlich aufgeschwellt. Da muß Hostilius alle Justizmorde von Sokrates bis auf Seneca aufzählen, Kaiser Bassian alle Provinzen des römischen Reiches (Pap. V, 78. II, 123). Da werden in 15 Nebensätzen mit „Als" die einzelnen Etappen der Revolutionskämpfe Karls I. vorgeführt, und Maria Stuart rekapituliert in kurzen Sätzen die Bluttaten der englischen Königsgeschichte (St. III, 464. II, 196 ff.).

Das Ziel aller dieser Kunstmittel, die eine Fülle von Worten präziser Knappheit vorziehn, ist die eindrucksvolle Verstärkung; ihr dient *amplificatio* und *exaggeratio*. Nicht umsonst ist des Erasmus grundlegendes Werk *de duplici copia rerum ac verborum* betitelt (nach Quintilian); und an sich ist dies Streben gewiß nicht verwerflich: was ist auch alle Rhetorik anders als eingekapselte, systematisierte, auf Paragraphenflaschen gezogene Leidenschaft? Dieselbe Absicht liegt auch der Steigerung zu Grunde, die vom Großen zum Größten, vom Schwierigen zum Schwierigsten schreitet: St. II, 225—232. Leo II, 497: „Man kan ... Man kan ... Diß kan man und noch mehr; nur diß ist unerhört"; Pap. I, 181: „Viel ists ... Weit mehr ... Das höchst und was anjetzt uns als unglaublich fällt." Dahin gehört ferner die Hyperbel, von denen die aus Seneca und Sophokles stammende Redensart „Kein Fluß kann mich rein waschen" wenigstens 2mal vorkommt: St. II, 328: „Wer wäscht Engelland von seiner

Blutschuld rein? Dazu wird Tamesis und See zu wenig seyn.“ Pap. V, 519: „Wo waschen wir uns wohl von diser Unthat rein, Wenn der geweihte Fluß selbst wird entweihet seyn?“ Die beliebtere Form *ἐξ ἀδυνάτου* ist bereits oben belegt worden (S. 252 f.). Mit diesem hyperbolischen „Eher“ ist das bloß umschreibende nicht zu verwechseln, Pap. II, 120: „Eh soll der Abend-Stern nicht auß der See auffgehen, Eh soll Apollo nicht uns weigern sein Gesicht“ (d. h. noch vor Abend). Umschrieben werden wie hier die Tageszeiten durch die Bezeichnung der Gestirne, Länder durch die Namen der umgrenzenden Flüsse (Kath. III, 69: „Wir, den die Casper Wellen Vnd Persens Marck-revir gesetzte Gräntzen stellen“), das Weltall durch die Himmelsrichtungen (St. II, 243: „wo Titan weicht, wo Helice vergeht, Wo das entfärbte Licht der Morgenröt auffsteht, Vnd wo die Welt sich selbst in ewig Eiß verkehret“).

Durch solche Erweiterung des Ausdrucks wird die Periodisierung noch mehr begünstigt; eine lange auf mehrere Verse sich hinziehende Periode mit vielen Relativsätzen, der dann ein kurzer Nachsatz folgt, ist der eine charakteristische Typus des Gryphischen Satzbaus.

Z. B. Leo I, 1—8. 291—301. 326—33. V, 221—26. Kath. II, 77—83. Pap. I, 1—9. 21—31 (9 mal „daß“). 129—51. III, 251—56. Ähnlich vorgebildet bei Vondel, Maeghden V, 3 (v. 1683—88):

De blixem met geweld gedreven op de toppen
Van toornen, en van kerck; het bloed, by roode droppen
Geregent hier en daer; de tortsen in de lucht;
De wolcken vol geschreis, en ooreloogsgerucht;
Het hemelsche gezang, het loeien uit de kooren,
Gaen zwanger van al 't leed, dat daeghlix word geboren.

Anrufungen der Götter, Beschwörungen nehmen auch hier einen breiten Raum ein:

Leo II, 369. Kath. I, 227. St. V, 223 (Du der du über uns . . . Du der du unter uns . . . Seyd Zeugen). Pap. I, 270 (die Hochzeitsgötter). II, 111. 509 (ihr Götter jener Welt, Ihr Kräffte. die das Reich der untern Kercker hält, Führt meinen Anschlag auß). IV, 1. — Leo III, 255 (ihr Geister jener Welt, Vnd die, was unter uns

herrscht, in Gehorsam hält! Seyd Zeugen ernsten Grims). Pap. II, 221 (Zeugt, Fürsten jener Welt). III, 613.

Besonders aber kehrt das verallgemeinernde *quicumque*, wie es aus dem Anfang der Troades jedem geläufig war, als Einleitung eines langen Vordersatzes, zumal am Szenenanfang, wieder:

Leo II, 1 (Wer auff die rauhe Bahn der Ehren sich begibt . . . 8: Der komm' und schaw' uns an!). Pap. I, 1 (Wer über alle steigt). St. II, 41 (Wer sich auf Zepter stützt und traut der Fürsten Schweren, Fält, leider! gleich als ich).

Den langen Perioden steht wie bei Seneca der andere Grundtypus des rhetorischen Tragödienstils gegenüber, die lapidare Kürze. Hier sind zunächst die lakonischen Schlager der kurzen Antworten zu beachten, die gern am Versende mit einem emphatischen Wort den Vorredner unterbrechen.

An das berühmte, Seneca nachgebildete *Moi* der Medea erinnern epigrammatisch zugespitzte Entgegnungen wie Leo I, 490ff.:

Was hindert mich daß ich nicht rasend Glid von Glid
Dir Basiliske zih und eyl in Staub zu tretten
Den schlauen Natterkopff! Was hindert mich! — Die Ketten.

II, 224: Entweiche! — 476: Mag noch was übrig seyn, das ich ihm nicht gegeben?
Ach ja. — Sag an, was ists? — Sehr vil. — Was ists? — Das Leben.

Kath. IV, 407: Was sag ich? Sie ist hin! Wer hilfft uns ferner? — Gott.

Meist wird die Kürze antithetisch; auch da muß man die Antithesen des Gedankens (Einst und Jetzt: Leo I, 62. V, 411. St. III, 515ff.) von denen der Form trennen, wo wiederum in den gegenüberstehenden Sätzen Wortwiederholung, Parallelismus, sentenziöse Ausprägung zu bemerken ist.

Beispiele: Leo II, 552 (setzte — setzt). V, 121[1]) (Die bittet, die gebott). I, 29 (nichts — vil). St. III, 488 (vor war der König tod,

[1]) Vgl. Grillparzer, ein Bruderzwist in Habsburg, V. Akt: „Ich habe hier geboten Und will nicht betteln um der Bettler Gnade". Ähnlich Sen. Med. 218f.: *petebant tunc meos thalamos proci, qui nunc petuntur.*

Itzt stirbt sein Königreich). Pap. II, 438 (tragt und hebt Den, der das Reich erhob, der alle Last ertragen, die unerträglich schien.)

Zumal in der Stichomythie herrscht die Sentenz und die Antithese; häufiger als in der längern Rede ist dort Concetto, Wortwitz und Klangspiel vertreten:

Leo I, 190: Es heist: schneid oder leid! IV, 292: Unraths mehr denn zuvil! Last uns nach Rath umbfragen! St. III, 170: Nur daß sein Untergang uns beyde nicht erdrücke! — Er drücke! wenn mit mir mein Todfeind nur erdrückt. — 613: Verbessern — verbösern[1]). Pap. II, 1: Der Fürst verschertzt die Zeit, und schertzt mit seinem Heil. 27: weit gesinnte Sinnen. 98: Gewissen, grosser Mann! und Wissen spricht vor dich. — Wer offt das meiste weiß, gibt wenig auff Gewissen. — In der Rede: Leo III, 71: das gerechte Recht; 81: der entmannte Mann; V, 122: die unser Seel entseelt; 415: veracht, verlacht, verhönet; St. V, 441: enges Land — Engelland.

Die Responsion von Rede und Gegenrede wird genau durchgeführt:

Pap. II, 157—60 (Umbsonst! — Was Römisch). 242 f. Hir brennt sie — Hir brant sie). III, 499 f. (Rath, Läger, Stadt und Reich wüntscht Ihm noch lange Zeit. — Rath, Läger, Stadt und Reich schaw mein' Auffrichtikeit!

Scheint dies auf Seneca zu deuten, so darf man doch die Vorliebe für stichomythische Schlagrede nicht einseitig dem Einfluß des Römers zuschreiben. Häufiger als Seneca hat sie Euripides, dessen Brauch auch die relative Anknüpfung entspricht:

Leo I, 451:

Der Perse schenckt uns Gold. — Das ich ihm abgezwungen.

Pap. II, 25:

Der schneidet viel zu tieff, der selbst den Stamm wil theilen. — Der selbst zwey-stämmig wuchs, auß zweyer Mütter Leib.

Auch mit „Als" wird angeknüpft:

---

[1]) Das Wortspiel *beste-bœste* schon mhd. sehr häufig; s. Roethe, zu Reinmar von Zweter 94, 9.

St. III, 218–20:

Es hat den Fürsten selbst uns Britten übergeben.
— Als man das Leben Ihm außdrücklich zugesagt.
— Als durch vergossen Blut er noch nicht ward verklagt.

St. III, 674:

Was schwur er daß er nicht mit höchstem Fleiß vollzogen?
— Als seine Leib-Standart ist wider uns geflogen?

Griechisch und gleichfalls durch Vondels Vermittelung nahegelegt ist auch die Form der Chorlieder, deren Dreiteilung durch den Parallelismus von Satz und Gegensatz noch mehr hervortritt. Ein Chorlied, das die Macht und Verderblichkeit der Zunge behandelt, kann man gradezu an das berühmte *Πολλὰ τὰ δεινὰ* der Antigone anknüpfen, das auch die Macht des Menschen im Guten und Bösen besingt (Leo I). Sonst ist der Inhalt der Chorlieder, soweit sie nicht einfachen Kirchenliedern der Zeit gleichen, eher dem Chor der römischen Tragödie verwandt. Gedanken über den Gespensterglauben (Leo III), über die Unsterblichkeit (Pap. III), den Weltuntergang (St. II) werden dialektisch erörtert.

Auf Seneca weist ferner eine Reihe von Zügen, die fast allen Tragödien gemeinsam sind. Sie zu betrachten, ist wichtiger als die Technik beider Dramatiker zu vergleichen, die wenig Berührungen aufweist. Das lehrt schon ein Blick auf die stets dialogisch einsetzende Exposition; selbst im Papinian, der Senecas Art am nächsten steht, folgt auf den Eingangsmonolog doch nicht gleich der Chor; das Eingreifen des Chors in die Handlung grade hier (II, 277ff.: Totenklage) ist griechisch. Auch das Hervortreten monologischer Ansprachen am Szenenanfang ist nicht notwendig auf Seneca zurückzuführen; Klagreden begegnen ähnlich bei Vondel (hier Kath. I, 238: „Schau't an, wie manche Noth das Schwerdt auff mich gewetzet". St. III, 630: „Was litt Ierne nicht?" Pap. IV, 204: „Schau't, wie von Kindheit an mich Angst und Ach umbstricket"). Wohl aber kommen Prahlreden nach römischem Muster in Vondels

späteren Tragödien nicht mehr vor. Sie sind hier auf die Tyrannendramen beschränkt: Leo II, 168. III, 289. Pap. III, 617: „Die Brust ist bloß! doch überdeckt mit Wunden, Durch die Sever den Thron, und du die Cron gefunden". IV, 322.

Durchgehends aber wird das Grundthema der Gryphischen Dichtung überhaupt betont, die Vergänglichkeit. Den Wechsel erfahren am furchtbarsten die Fürsten, die Götter dieser Erden; die Stolzen werden gedemütigt:

Leo II, 569: Kommt und lehrt Ihr, die Ihr Fürsten hoch und gleich den Göttern ehrt, Die ihr durch Herren Gunst wollt in den Himmel steigen, Wie bald sich unser Ruhm müß in die Aschen neigen. II, 653. — Kath. I, 17. 237: Ihr die ihr Fürsten hoch und mehr denn seelig schätzet, Schaut an... II, 253: Ach, was sind alle Sachen, Die Fürsten hir berühmt, die Fürsten herrlich machen. IV, 323: Ach! lernt wie unversehns der Erden Lust vergeh'. — St. II, 41. — Pap. II, 333. IV, 202, V, 54. 270: Wind, Schatten, Rauch und Sprew ist aller Menschen Pracht.

Tyrannische Willkür ist das treibende Motiv auch der Tragödien, die man nicht eigentlich als Tyrannendramen bezeichnen kann. Die politischen Maximen des fürstlichen Absolutismus werden in allen ausgesprochen; im Stuart, wo ein Herrscher auf Seiten der Gegenpartei fehlt, ist Cromwell der tyrannische Regent:

Leo I, 172: Der Fürst muß nicht so vil nach leichten Worten fragen.

Kath. I, 784: was Abas schafft, muß Recht, dafern es Unrecht, werden. III, 435: Pflegt nicht das heilge Recht ans Königs Hand zu gehen, Weil recht, was der Gekrönte meint?

St. III, 176: Tyrannen Blutt steht frisch. 244: Man schreckt, was schrecken wil, mit Schwerdt und strenger Pein.

Pap. II, 21: Man siht nicht Brüder an, wenn man umb Cronen spielt (vgl. Vondel, Gebroeders, v. 514: *Men ziet geen maeghschap aen, Daer't koningkrijcken kost* = Gib. II, 326: Man sieht nicht Schwäger an, Wenns Königreiche gilt). 69: Ein Fürst ist von dem Recht und allen Banden frey (vgl. IV, 15). II, 154: Man rettet gantze Reich durch eines Menschen Tod. V, 24: Man ist, wenns Cronen gilt, der Trew gar ungewohnet. 306: wenns an Zepter geht, gilt Dinst und Freundschafft nicht. III, 419: Die Noth zwingt Fürsten offt was auß der Bahn zu gehn.

Zu gräßlichen Verbrechen führt ihre Herrschermacht; durch die Formel „Wie im Barbarenlande“ wird die *atrocitas* des tragischen Ereignisses bezeichnet:

Leo V, 111: Hat diß der Christenfeind, der Bulgar je verübet? Hat der erhitzte Pers, und wer nur Todschlag libet, Der wüste Scyth versucht?

St. II, 398: O besser köntet ihr in Pamanuke wohnen Als in dem Mord-Pallast! III, 452: ein wilder Land als seine See. IV, 307: Kedar und Mesech. V, 149: Wer wil nun rechte Treu in wilden Inseln suchen?

Pap. II, 383: O! wer die Colcher! O! wer Haemus raue Wälder! Wer Scythen! wer den Pont und der Cyrener Felder Vor deine Pracht erwehlt! Wer der Cimmerier uns nicht entdeckte Steine, Wer Celten, wo es der geopfferten Gebeine An Feur und Grabe fehlt, für deinen Hof erkist!

Die Frevel und ihre Folgen werden anfangs vorausgesehen; Form der Prophezeiung:

St. II, 125: ich schaue Schwefel-Regen; III, 537: mich dünckt ich sehe schon. (II, 420: uns dünckt wir schauen schon; holländische Formel, s. oben S. 239.)

Pap. I, 49: Ich schaw deß Brudern Faust im brüderlichen Haar, Die grosse Stadt in noth, die Länder in gefahr.

Die Unglücklichen preisen die selig, die ein sanfterer Tod vor ihnen hinweggenommen hat:

Kath. IV, 37: Doch selig die der Fall des Vaterlands bedecket! . . . O selig die der Strom des ersten Grimms verzehret! O selig dem der Tod im Hinzug ist bescheret! V, 1: O selig die der Fall Armeniens bedecket! O selig die der Perß an einen Pfahl gestecket! O selig die im Brand von Gurgistan verfil!

St. II, 135: O selig wer die Tage nicht erreicht! O selig wer vor disem Sturm erbleicht! O besser durch ein Beil den kurtzen Rest beschlossen! O besser vor der Angst die Handvoll Bluts vergossen!

Sie selbst aber brechen in rasende Verzweiflung aus; das wiederholt sich typisch nach Sen. Tr. 519 *(Dehisce tellus)* und Phäd. 1238:

Leo V, 171: Brich Abgrund! brich entzwey und schlucke, kan es seyn, Du Klufft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein.

Kath. I, 484: o blitzt der Himmel nicht? — V, 25: darff noch die Sonne stehen Vnd blitzt der Himmel nicht? —

St. V, 162[1]: Brecht Felsen! Himmel blitz' auff die verfluchten Glider.

Pap. II, 295: Brecht Himmel! Sternen kracht! Sprützt Schwefelblaue Flammen![1]) — 317. IV, 473: Brich Erde! brich entzwey! V, 399: Reiß Erden! Himmel kracht! raast Zwirbel-wind und sauset! Ihr steile Klippen springt! getrotzte Wellen brauset! Führt Suden! mich von hir ... Jagt Norden! jagt mich fort ... — 474: Und kracht die Erden nicht? —

Der Gewalt zu trotzen, vermögen allein die Grundsätze des Stoizismus, die in den drei Märtyrerdramen gelehrt werden; zuerst programmatisch in der Katharina I, 867:

> Ein Gott verlobter Geist verleurt nichts, wenn die Welt
> Gleich über hauffen fält!

Dann im Stuart (III, 576); am meisten in dem letzten Stück:

Pap. III, 121: Ein unverzagt Gemüt steht wenn der Himmel fällt. 411. 478. 552. IV, 289: Die stoltze Klippe steht. 354. V, 258. — I, 425: Vnd was die Reich empört und Throne stürtzen kan, Das siht er unverzagt gleich einem Schaw-Spiel an; 431: Er findet sich in sich und was noch mehr, die Noth Liegt unter seinem Fuß, er pocht den grimmen Tod (vgl. *infra se videt omnia*, Sen. Thy. 366).

Der Papinian, der die „weichen, schmelzenden" Gefühle nicht kennt, bietet ein Paradigma der Moralphilosophie, starrer und strenger als Kant in der Methodenlehre der praktischen Vernunft; denn dessen Musterbeispiel soll, „obzwar rechtschaffen, doch eben nicht von festen unempfindlichen Organen des Gefühls, für Mitleid sowol als eigene Noth, in einem Augenblick wünschen, den Tag nie erlebt

---

[1]) Ins Ulmer Faustspiel eingegangen; s. Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust (Halle 1878), S. 64 und dazu E. Schmidt, Schnorrs Archiv 11, 324.

zu haben, der ihn einem so unaussprechlichen Schmerz aussetzte".[1])

Gryphius' stoische Ethik vermochten seine Nachfolger höchstens oberflächlich zu erfassen; dazu war seine Weltanschauung, sein Lebensideal zu persönlich. Aber ein gut Teil der von ihm geschaffenen Tragödienform hat doch auf die nächste Generation vorbildlich gewirkt; er ward für die deutsche Dramatik, was Hooft für die holländische gewesen war, wobei ihm freilich kein Vondel gefolgt ist. Der Originellste und Eigenwilligste dieser Späteren indes ist in Stoff- und Wortwahl zugleich von dem Nürnberger Dichterkreis mitbestimmt; deren Kunstübung und Kunstlehre haben wir zuvor zu betrachten, eh wir zu Lohenstein übergehn.[2])

3. Nürnberger Poeten und Poetiker. — Lohenstein.

Lange vor seiner dramatischen Tätigkeit hatte Gryphius noch als Schüler mit epischen Versuchen begonnen; *Herodis furiae et Rachelis lachrymae* sind 1634 unter dem Eindruck von Heinsius' Drama entstanden, und zehn Jahre später (1648 erschienen) folgte das Epos *Olivetum*,[3]) das den leidenden Erlöser, den Helden von Grotius' Tragödie, zum Mittelpunkt nahm. Noch in seinen Dramen sind Spuren des Ein-

[1]) Kritik der praktischen Vernunft, hsg. Kehrbach (Reclam), S. 187.

[2]) Entgangen ist mir bis nach Abschluß des Ganzen der Aufsatz von Haake, A. Gryphius und seine Zeit (Herrigs Archiv 103, 1—46; 1899), den ich nicht mit dem Referenten der Jahresberichte (Bd. 10; F. Gotthelf) wertvoll nennen möchte. Der Arbeit, die nur Bekanntes wiederholt, ohne zu untersuchen oder zu vertiefen, mangelt jede eigene Bedeutung; S. 31. 42 wird Gryphius die Devise „Lerne leiden, ohne zu klagen" untergeschoben, die er dann recht schlecht befolgt hätte! — Anhangsweise stell ich hier einige Hollandismen bei Gryphius zusammen: Nachsaß (*nazaet*), Kronsucht, Staatsucht, Staat-Jungfer, Schauburg, Halsherr, Schiem, Ehr und Eid (Vondel: *eer en eed*); trotz Adi. (Papin. III, 214: *trots*); austagen, blicken (Kath. V, 293. Pap. IV, 125: *blijcken*), bepfählen, bespringen, schüttern, überherrt; was Rath.

[3]) Olivetum, übersetzt v. Strehlke (Weimar 1862).

flusses der beiden Lateiner zu bemerken; urteilte er doch, daß Grotius „mit seinen zwey Traurspielen schier aller Ruhm verdunckelt".[1]) Aber während er dann zur selbständigen Behandlung von Stoffen fortschritt, die nicht bloß der Ausländer Erfindungen waren, ist der fruchtbarste Dichter des Nürnberger Poetenkreises, Johannes Klajus, über die Abhängigkeit von den fremden Mustern nicht hinausgekommen. Es tritt in den früheren Darstellungen, zumal bei Tittmann,[2]) der das offenbar garnicht bemerkt hat, wie er die historische Abteilung überhaupt nicht untersucht, lange nicht genügend hervor, daß die beiden, Geburt und Tod Jesu darstellenden Schauspiele dieses Theologen, die seine geistliche Dramatik programmatisch einleiten, nichts als freie, stark kürzende Paraphrasen jener beiden neulateinischen Meisterdramen sind. Der Zusammenhang mit den Holländern, den die platten, preisenden Verse seines Freundes Geller besonders hervorheben, ist bei den Nürnbergern deutlich genug; auch Harsdörffer hat von Grotius' Sophompaneas den Anfang des Prologs übersetzt.[3])

Bei Herodes dem Kindermörder, der 1645 „nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellet" ward, ist Klajus, wie er selbst gesteht, dem kunstgefügten Trauerspiel, das „der Edle und unvergleichliche Niederländer Heins von diesem Blutbade gemacht", in so vielem nachgegangen, daß es stellenweise als Übersetzung erscheint; nur wird alles verwelscht und vermittelalterlicht, das Kunstdrama ins Weihnachtsspiel zurückübersetzt. Von den 13 Gleichnissen gehört Klajus kein einziges, alle hat er Daniel Heinsius abgeborgt (6 aus dem

[1]) Lyr. Gedichte, hsg. Palm, S. 285f.

[2]) Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule (Göttingen 1847), S. 171—75. Richtiger schon, wenngleich journalistisch oberflächlich und altklug: Joh. Elias Schlegel, Beyträge zur critischen Historie 1741 (hsg. Antoniewcz, S. 31—50).

[3]) Harsdörffer, Poet. Trichter II. Teil, 11. Stunde (1648, S. 75—78.

Tierleben: Jäger und Wild, Löwe und Lamm, ein beherztes Roß, der Elefant, das Tigertier, Habicht und Henne; 3 von der See: „der schlaue Steuermann", „des erzürnten Meeres Maul", Fels im Meer; 2 Unwetter: „dikke Wolkenregen", Wolkenbruch; 1 Bergstrom; 1 Kreisel; nach der Form: 6 mal mit „Wie", 5 mal mit „So", 1 Parabel, 1 negativ). Freilich von den 1629 Versen des Originals sind nur 858, von den 11 Szenen nur 5 frei übertragen; im wesentlichen der 3. bis 5. Akt. Mehr noch als in der Vorlage steht Herodes im Vordergrunde, der Greuelmeuchelmörder, der barbarische Tyrann, dessen wildwütende Grausamkeit in vergröberter Zeichnung plump und unbeholfen zum Ausdruck kommt: „Ich will sein Gebein umstreuen auf den Schinderanger hin"; „Bethlehem das Rattennest, will ich ganz zu Grunde schleiffen". Daneben interessiert den Nachdichter der Kontrast mit Mariamne, der unschuldigen Gattin; „wie Herodes, ihr Gemahl, hegte List- Lust- Lasterflammen, so war ihrer Schönheit Gabe mit der Tugend ausgeschmükkt". Nicht nur sie erscheint dem Bluthund, auch die Plagegeister (bei Heinsius: Tisiphone) setzen ihm zu, daß der Angstschweiß ihm ausbricht und er in seiner Gewissensangst winselt: „es plagen mich Gespenste, kohlschwartzberauchte Wänste, es schauert mir die Haut". Die folgende Szene zwischen Joseph und Anna (IV, 2) hat Klajus übergangen, ebenso die der fliehenden Mütter (V, 1). Es geht merkwürdig rasch zu in diesem Mysterienspiel; kaum hat Herodes den Befehl zur Mordtat erteilt, da berichtet schon ein Bote die Ausführung. Auch hier wieder die krasse Ausmalung des Gräßlichen („der Henker haut und sticht, noch thierischer als Thier, leibhafftiglich durchteufelt"), die zerwühlende Zerstückelung und Zerfleischung der Glieder, durch analysierende *distributio* rhetorisch bezeichnet („hier klebet das Gehirn, dort . . . allda").

Folgt die lateinische Vorlage hier dem Vorbild von Senecas Troades, so kann der deutsche Bearbeiter sich eng an Opitzens Trojanerinnen anschließen, wie er überhaupt in

der Übersetzungstechnik von Opitz gelernt hat. „O grimme böse That", beginnt der Bote im Herodes wie in den Trojanerinnen, und ein eingeschobenes „Hilff Gott" übersetzt auch hier das lateinische *nefas*. Mit Opitz hat Klajus auch die ausgesprochene Beziehung auf den dreißigjährigen Krieg gemein: solche wütende Kriegsgurgel haust auch in unserm Vaterlande; daher klagt am Schluß Teutschland, das nicht Teutschland mehr zu nennen, wehmütig ihr Herzleid. Ähnliche Gedanken spricht die Vorrede aus, die inhaltlich wie formell Opitzens Vorrede nachbildet: „Wer wird nicht mit höherer Gedult als zuvor sein Creutz auf sich nemen, wenn er verstehet, wie die Princessin Mariamne ... manchen Verleumdungshammer und schweren Hertzensstoß ausgestanden? Wer wird nicht, wenn er den Herodes beschauet, bejahen ...?" Selbst Äußerlichkeiten stimmen überein: Format und Ausstattung, die Art der Verszählung und der Anmerkungen, von denen eine sogar übernommen ist. Wie Opitz in den Noten seinem Autor Entlehnungen aus Ovid und Horaz nachweist, so führt Klajus zu seinem Original Quellen und Parallelstellen an. Die Abhängigkeit des Heinsius von der römischen Tragödie hat er richtig erkannt; 11 mal zitiert er den Seneca: Medea 5 mal, Troades 3 mal, je 1 mal Hippolytus, Agamemnon, Hercules furens. Davon sind die beiden letzten Zitate minder berechtigt, durch die andern aber wird die Bedeutung jener drei Tragödien, der Medea für die Geistererscheinung, der Troades und der Phädra für den Botenbericht, wiederum klar.

Während Klajus in den erzählenden Partien bisweilen zur leeren Reimerei herabsinkt, liegt seine Bedeutung im Lyrischen und Oratorischen; während er dort an Opitz sich anlehnt, schreitet er hier über Opitz hinaus. Freilich die Chorlieder des Originals sind ausgefallen: an Stelle des Engelchors am Schluß schimpfen die bethlehemitischen Weiber über den wütenden König und verschwenden dabei ein Wörterbuch von Flüchen, dem die zweite schlesische Schule ihren Sprachschatz entnommen hat („Ungeheuer, Basilisk,

Tigerthier, Rabendieb"). Aber eingeleitet wird die Dichtung durch ein Lied der heimziehenden Weisen aus dem Morgenlande, die mit lieblich klingenden Tönen Abschied nehmen:

Wir haben den Knaben mit Freuden erblikket,
Zu lösen die Bösen, vom Höchsten geschikket . . .
Es hörten die Hirten in Hürden den Schall
Vnd eilten nach ihnen bedeuteten Stall.

Beides ist für die Nürnberger Spielkunst bezeichnend; auf der einen Seite ein kräftiges Donnern und Fluchen in vulgärster Sprache, das ohne Gryphius' innere Gedankenschwere verpuffen muß und zumal in den Reden des Königs geschmacklos und lächerlich statt erhaben wirkt, auf der andern ein Streben nach musikalischen Wirkungen, das zu onomatopoetischen Wagnissen verführt. Mag es damit auch vom Spielenden ins Spielerische und Kindische verfallen, in diesem Reim- und Assonanzenreichtum erkennt man doch die Sehnsucht des Deutschen nach romanischer Klangfülle und Eurhythmie, dieselbe Intention, die den Klangspielen Richard Wagners und Stefan Georges zu Grunde liegt. Auch die literarischen Voraussetzungen sind ähnlich: für die kräftigen starken Stoßworte, mit denen die Sprache einem rollenden und brüllenden Donnerwetter ähnelt, beruft sich Klajus auf die „schrekkenden zwingenden Lieder" der alten Deutschen, wie er denn altertümelnde Wendungen aus Otfried und Walther von der Vogelweide herübernimmt („Himmelsvogt, Recke, Degen"); und die malenden Gleichklänge gehn auf italienische und jesuitenlateinische Muster zurück. Die Nürnberger Dichterschule vertritt eine Art Romantik innerhalb der Renaissancepoesie; Malerei und Musik sollen sich mit der Dichtung zu einem romantisch verschwommenen Gesamtkunstwerk vereinigen. „Mit einer beweglichen Musik" ist dies protestantische Oratorium aufgeführt, und für den leidenden Christus sind auch die Zwischen-Chöre „mit anmutigen und bewegenden Melodeyen beseelet worden".

Dies Nürnberger Passionsspiel zeigt womöglich noch engeren Anschluß an Grotius' Vorlage, die in den Anmerkungen 15mal zitiert wird; daneben sind christliche Epiker aus mittel- und neulateinischer Zeit ausgebeutet, von Prudentius, Juvencus, Sedulius bis auf Balde und andere Jesuiten. Von dem Monolog zu Gethsemane, in dem Christus wie ein Wunderdoktor mit seinen Heilungen prahlt, bis zu dem Bericht von seiner Kreuzigung folgt Klajus dem Gang der Handlung bei Grotius; nur den 5. Akt hat er weggelassen. Es fehlen dagegen bei ihm alle Gleichnisse, die des Grotius (Schiff im Sturm, Brausen der Brandung, wütender Löwe) hat er nicht mit übernommen; es fehlen ferner alle Anspielungen und Beispiele; die von Grotius erweiterte Hyperbel „Kein Fluß kann mich reinwaschen" wird vom Übersetzer kurz abgetan, ebenso die feierliche Anrede, die lange Periode mit *quisquis* in der wesentlich verkürzten Schilderung des Botenberichts. Dafür sind hier im umgekehrten Verhältnis zum Herodes auch die Chorlieder des Originals übertragen; außerdem wieder vor der ersten Handlung eine opernhafte Ouverture hinzugefügt, die den Gegensatz von Frühlingspracht und Jesu Leiden in wechselnden Rhythmen kontrastierend ausdrückt. Häufiger als solche zierlichen Klangwirkungen (wie „Es rinnet rotes Blut von speichelvollen Wangen") sind hier die Kraft- und Machtworte; so in Judas' Selbstverfluchung: „Gott, ist kein Keil im Himmel, Der mich erschlagen kan mit Donnermordgetümmel?" — und in der Erzählung vom Erdbeben: „Die Felsen springen auf mit unerhörtem Knallen" glaubt man bereits Hallmann zu hören. Dazu kommen malende Beiwörter und Komposita, preziöse Umschreibungen: die Augen werden „Stirnenwächter", die Tränen „Kummertöchter" oder „Schmerzenstöchter" genannt; das Echo heißt „das Bergkind", die Sonne soll ihr „goldgefärbtes Haupt" zurückziehen; „es stirbt das Himmelhertze, das schwanke Welthaus kracht", so wird Sonnenfinsternis und Erdbeben bezeichnet, und die Soldaten fragen: „Was für düstrer Demmerung Kohlen-

schwärtze Hemt die rosenfarbene Himmelkertze?“ (v. 664. 731). Mit solchen Übertreibungen wird dem barocken Schwulst der späteren Schlesier bereits praktisch vorgearbeitet, und die Theorie stellt gleichfalls die Verbindung her.

In den beiden religiösen Schauspielen erkannte Klajus typische Vertreter der zwei Grundrichtungen, die man als Tyrannen- und Märtyrerdramen sondern kann: Herodes soll ein „grausames Furchterstaunen“, Christi Leiden ein „barmhertziges Mitleiden“ erregen, „als welches die vornemsten Bewegungen seyn, die in Trauerspielen zu beobachten“. Abscheu vor der Grausamkeit und Mitbetrübnis über der Unschuldigen Elend: so faßt man die aristotelischen Begriffe φόβος und ἔλεος; nicht etwa Furcht ist φόβος, als welche von großer Gefahr entstehet, sondern Erstaunen, dadurch gleichsam ein kalter Angstschweiß verursacht wird, wenn wir eine Unthat und erschröckliche Grausamkeit sehen. Um aber Mitleid und Hermen zu erwecken, muß der Held, welchen der Poet in dem Trauerspiel aufführet, ein Exempel seyn aller vollkommenen Tugenden: die christliche Märtyrertragödie wird damit gerechtfertigt.

Für Harsdörffer, der diese Theorien im „Poetischen Trichter“ weiter ausspinnt[1]), ist das Drama das letzte Kunst- und Meisterstück der Poesie, da es als lebendiges, selbstredendes Gemähl bildliche Darstellung mit gesprochener Rede, Malerei mit der Dichtung vereinigt. Einen „ansehlichen, beliebten Anfang dieser so hohen Kunst“ durfte er in dem kindlichen Geh-Versuch seines dichterischen Genossen erblicken, in dem er nur den erschröcklichen Tod Herodis vermißte, um seiner auf Mesnardières und Castelvetros Autorität gestützten Poetik Genüge zu tun. Fürs erste schien es ihm geraten, wie Klajus aus den alten und neuen Poeten das dienliche zusammenzusuchen, Saft und Kraft aus andern Büchern zu ziehen, da er seiner eignen Impotenz und Gedankenarmut sich wohl bewußt war. Wenn er von

[1]) ebd. S. 80—84. Gesprächsspiele V, 26.

dem unschuldigen Tugendhelden im Trauerspiel fordert, er solle „sich in allen Begebenheiten großmüthig erweisen und den Schmertzen mit Tapferkeit überwinden", so scheint darin eine Vorausdeutung auf Gryphs großmütigen Papinian zu liegen, der allerdings von solcher Theorie mitbestimmt sein mag. Aber schwerlich hätte in diesen Tragödien, den persönlichen Bekenntnissen eines Großen, der Spielende sein Ideal gefunden. Nicht Gryphius, sondern das Drama Lohensteins und Hallmanns ist die Erfüllung der Nürnberger Theorien.

Deutlich ausgesprochen wird das in der zweiten Poetik der Schule, die schon unter dem Eindruck der neuen Tragödie als deren nachträgliche Sanktionierung verfaßt ist, in Sigmund von Birkens „Teutscher Redebind- und Dichtkunst" (1679). Dem musikalischen Bedürfnis entspricht die Bedeutung der Chorlieder: „in den Chören oder Zwischenliedern, welche entweder von einem oder von mehrern Personen in eine Musik pflegen abgesungen zu werden, ist der treffliche *Seneca* wol Meister gewesen, und ihm ist H. Daniel Casper, unser Teutscher Seneca, in seinen fürtrefflichen Teutschen Schauspielen gefolgt."[1]) Solchem Geschmack paßt sich die Definition der Tragödie an. Trauerspiele heißen sie, „weil vorzeiten in der Heidenschaft meisttheils Tyrannen das Regiment geführet, und darum gewönlich auch ein grausames Ende genommen". Die Scheidung von Tyrannen- und Märtyrerdrama gilt auch hier: „Der Held muß ein Fürbild aller Tugenden, und zwar erstlich gekränkt seyn, aber endlich ergetzet werden. Ist er aber ja ein Tyrann oder Böswicht, so soll ihm seine Straffe auf dem Fus nachfolgen, oder er endlich . . . bekehrt werden." Die beiden Strömungen können auch zusammenfließen: Gutes und Böses wird zugleich vorgestellt, wenn man einen Wüterich vor sich hat und ihm

[1]) Birkens Dichtkunst, S. 323. 327. 330—35. Popp, Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jhdts. (Diss. Leipzig 1895) hat nur als Materialsammlung Wert.

einen tugendhaften Helden an die Seite setzt. Hatte Harsdörffer grausame Marter und Pein nur erzählt wissen wollen, so gilt es Birken für besonders wirkungsvoll, wenn man vorstellt, wie die Verbrecher erhenkt, erstochen und erschossen werden. Nur Enthauptungen vorzuführen, ist leider nicht so leicht möglich; da empfiehlt sich der Brauch der Italiener, das blutige Haupt auf einer Schüssel vorzuzeigen.

All diese Grundsätze kehren großenteils wörtlich ausgeschrieben wieder in der „Gründlichen Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst", die Daniel Omeis zu Beginn des neuen Jahrhunderts schrieb (1704). Es ist ein rechter Kompromissmensch einer Übergangszeit, dieser letzte Nürnberger, der Christian Weise mit Lohenstein zu verbinden sucht; das von ihm aufgestellte Modell einer Tragödie von Älius Sejanus, das ein Grundmotiv Weises, den Fall eines Günstlings, in Lohensteinischer Sphäre durchführt, ist für die Zwitterstellung dieses Spätlings bezeichnend. Wenngleich er der ganzen Dramatik des abgelaufenen Jahrhunderts gerecht zu werden sucht, die er stolz aufzählt von Opitzens übersetzten Trojanerinnen aus dem Seneca und Andreae Gryphii unterschiedlichen Trauer- und Lustspielen bis auf Birken und Weise, so spricht er mit besonderer Liebe doch von „Daniel Caspars, des Teutschen Senecae, herrlichen Schau- und meistens Trauerspielen" [1]), auch das in Anlehnung an seinen Vorgänger.

Denselben ehrenden Beinamen braucht noch der Stargarder Pastor Johann Christoph Männling, ein Bewunderer Lohensteins, der „aus dessen Poetischen Schrifften und Tragödien einen reichen Kram der angenehmsten Reden, klügsten Lehr-Sätze, *galantesten Realien*" zusammenstellte (Lohensteinius sententiosus, 1710). Mehr auf den Prosaiker Seneca mit seiner Sentenzensucht beziehen sich seine Worte: „Wer den klugen *Senecam* will lesen, der sehe den Herrn

[1]) Omeis, Anleitung, S. 226—249 (bes. 243. 247).

von Lohenstein an, so wird er selbigen in dessen Schrifften vollkommen in einem deutschen Kleide antreffen".

Nicht nur preisend ward Lohenstein als der deutsche Seneca bezeichnet, der den Äschylus weit übertrifft und nur dem *princeps tragoediae* Sophokles, damit freilich auch dem deutschen Sophokles, Gryphius, weichen muß; auch die späteren Tadler nach dem Eintritt der großen Reaktion griffen diesen Vergleich im übeln Sinne auf. Als Beispiele schwülstiger Schreibart stellt Gottsched in der „Critischen Dichtkunst" (1730) zwei übrigens völlig heterogene Stellen aus dem Prolog von Senecas Hercules Ötäus und Lohensteins Ibrahim Sultan zusammen, die nur die verschieden sich äußernde Übertreibung (bei Seneca in prahlerischen Hyperbeln, bei Lohenstein in gehäuften Metaphern) gemeinsam haben.[1]) Wie weit diese Parallele berechtigt ist, gleichgültig, ob Lob oder Tadel darin liegt, wie weit Lohenstein wirklich Seneca sich zum Muster genommen hat oder direkt von ihm abhängt, wird im Folgenden zu untersuchen sein.

Beachtenswert ist von vornherein, daß grade die Chöre bei dem Römer und bei dem Deutschen jenen Poetikern vergleichbar erschienen; in der Tat liegt darin etwas richtiges, so wenig auch bestimmte Beziehungen im einzelnen hier zu bemerken sind. Wie Senecas Chorlieder bloße *ἐμβόλιμα* sind, die mit der Handlung wenig zu tun haben, so ist der Chor bei Lohenstein eine Zwischenakts-Musik, eine Unterbrechung des Stückes, deren Inhalt mit der Handlung nur äußerst lose verknüpft ist. „Musikalisches Intermezzo" nennt ihn Kerckhoffs [2]) nicht übel, worüber man nicht hätte spotten sollen; ein Zwischenspiel, wie es Gryphius nur einmal in der Katharina von Georgien gedichtet hat (Chor IV), ist für seinen Nachfolger Regel

[1]) Gottsched, Critische Dichtkunst[3] 1742, S. 368f. 720.

[2]) Kerckhoffs, Lohensteins Trauerspiele (Paderborn 1877), S. 83. Mit Unrecht polemisiert gegen ihn Konrad Müller, Beiträge zum Leben und Dichten D. Caspers von Lohenstein (Breslau 1882), S. 80 Anm.

geworden. Anderseits darf man nicht mit Kerckhoffs [1]) diese mythologischen und allegorischen Personen, die in den Pausen auftreten, auf Hooft zurückführen, der kaum noch in Frage kommt, seit Gryphius die deutsche Trägödie in den Sattel gesetzt. Vielmehr hat man die selbständigere, freiere Ausgestaltung der Chöre als Fortbildung der Nürnberger Tendenzen aufzufassen, die auf spielende Phantasiekunst vornehmlich in Sinnbildern und schäferlichen Maskeraden gerichtet waren.

Von alledem ist freilich in Daniel Caspers „Ibrahim", den er als funfzehnjähriger Schüler schrieb (1653 erschienen), nicht viel zu spüren; da hat er sich vielmehr „in einem und dem andern einen fürtrefflichen Landsmann zu einem Wegweiser genommen, der hierinnen die Bahn gebrochen". Der gelehrte Leser merkt denn auch bald, wenn er sich nicht wie Kerckhoffs [2]) gegen die Evidenz der Tatsachen eigensinnig versteift, daß dieses Jugendwerk ohne das große Vorbild der Gryphischen Trauerspiele undenkbar ist. Die Reduktion auf die beiden hier kombinierten dramatischen Quellen ist überaus leicht. Nicht nur Katharina von Georgien, die man bisher allein herangezogen hat [3]), auch Motive des Leo Armenius hat der talentvolle Verfasser mit großem Geschick zu einem neuen Ganzen zu verwerten gewußt, indem er zugleich mit dem Instinkt des geborenen Dramatikers nur den letzten Teil des Scudéry-Zesenschen Romans kunstvoll beschränkend herausnahm und die glücklich endende Handlung zu tragischem Endziele umbog. Auch Spuren von Gryphs Karl Stuart kann man bemerken (V, 286: „läst er zum libes-Zeichen Für die verdihnste dich also der Libsten reichen?" vgl. St. II, 390: „er läst die libe-Zeichen, Die Thränen zum Geschenck"); man sieht deutlich an der Wirkung, daß „dässen unterschidene

[1]) Kerckhoffs 88.
[2]) Kerckhoffs 99 Anm.
[3]) Konr. Müller 23; doch schon Wysocki 440.

Trauer-Spiele ihm nicht alleine unter die Hände, sondern auch auff den Schau-Platz gekommen waren". Wie Katharina in der schönen, tugendreichen Isabella wiederkehrt, die vom Sultan mit Liebeswerbungen verfolgt wird, so ist ihr Gatte Ibrahim Bassa ein neuer Michael Balbus, der Feldherr, der den Undank seines Herrschers erfahren muß. Er beruft sich dem Sultan gegenüber auf seine Verdienste um das Reich (I, 215ff.), er klagt wie Balbus, als er zum Tode verurteilt ist: „Wär ich doch in offener Schlacht gefallen" (III, 225ff.). In Soliman aber vereinigen sich Züge von Chach Abas und Kaiser Leo; so wenig wie diese ist es eine starre Tyrannenfigur, vielmehr ein temperierter Charakter, „ein tugendhaffter, doch von den zwey schärffsten Gemüths-Regungen übermeisterter Fürst". Aber auch er spricht dem Abas die Maximen fürstlicher Willkür nach: „dem Unrecht Recht muß sein" (I, 340 vgl. Kath. III, 435); er fährt seinen Untertan ob seines Undanks an wie Leo den Michael, und als das Todesurteil seinem Willen gemäß vollstreckt ist, da faßt ihn wie Abas zu spät die Reue: „Lauft! rettet! lauft! lauft! kühlt" (V, 228 vgl. Kath. V, 145).

Mit den Motiven ist zugleich die gryphisierende Sprache übernommen: „Gehört, doch nicht erhört! beschuldigt, nichts erwiesen!" (I, 386) „Brunn und Ursprung eurer Schmertzen" (I, 391); „mein itzig's Beispihl lehre" (III, 170); „Gott weiß, der alles weiß" (I, 238); „Gesetzt auch, daß was dran" (I, 273); und die Schilderung weiblicher Schönheitsreize hält sich noch ganz in den Schranken maßvoll gezügelter Sinnlichkeit, in denen sich der Vorgänger bewegt hat (III, 283—85). Daß auch die Chorlieder nach Form und Inhalt den Gryphischen Reyen nachgebildet sind, ist schon von anderer Seite hervorgehoben.[1]) Bis auf das Versmaß der lyrischen Partien erstreckt sich die Ähnlichkeit. Der Konfliktsmonolog Solimans (II, 1) folgt auch metrisch dem Monolog des Abas (III, 393), wie überhaupt Monologe so häufig wie

[1]) Konr. Müller 23.

in keiner spätern Tragödie Lohensteins vorkommen (außer diesem: kurzer Monolog Solimans II, 4 wie Kath. III, 393; Klagemonolog Isabellas III, 1 wie Kath. I, 227ff.; Scheidemonolog Ibrahims III, 4 wie Leo II, 543ff.). Keine andere ist ferner so einfach gebaut und einfach gegliedert, auch darin nach dem Gryphischen Schema; man braucht gar nicht an Senecas Beispiel zu denken, wenngleich der Primaner des Breslauer Gymnasiums schon mit dieser oder jener lateinischen Tragödie vertraut sein mochte. Daneben ist der Einfluß Klajs wahrscheinlich; wenn dort die Mütter über den rasenden Wüterich wie die Fischweiber fluchen, so scheucht hier Mustaphens Geist den schlafenden Sultan mit vulgären Schimpfwörtern auf: „du Drachen-geahrteter Vater, du von den Tigern gesäugeter Wurm, Von Schlang und Nattern genähreter Blutt-hund“ (V, 176). Das Motiv der Geistererscheinung selbst stammt aus dem Leo Armenius, und das Lied, mit dem die Sänger den Soliman in den Schlaf singen, trägt metrisch wie inhaltlich den Stempel seines Urbilds.

Bei allem engen Anschluß und aller Abhängigkeit von der Weise des älteren Meisters ist doch schon in dem Jugendversuch ein Fortschritt über Gryphius hinaus unverkennbar. Einmal wird die Technik geschickter gehandhabt, nicht so eintönig und nicht ganz so schematisch baut sich die Handlung auf; IV, 200 gar ein Einsetzen der Szene mitten im Gespräch. Sodann wird die Sprache lebendiger und beweglicher, dem Ton der Alltagsrede mehr angepaßt, in der Metrik abwechslungsreicher, hüpfender, tändelnder. Dem starren Vers löst Lohenstein die Glieder, die steifen Alexandriner beflügeln sich, und bewundernswert ist die formale Gewandtheit des frühreifen Knaben: statt der schweren Worte Gryphs herrscht, vielleicht schon unter französischem Einfluß, ein leichter, natürlicher Ton. Dazu schon hier die Neigung zum Klangvollen, Malerischen: „Je mehr die Mittags-Hitz' uns sticht, je süsser kosen Die feuchten Abend-Lüft'“ (V, 4); schon hier die Richtung auf das Ferne,

Seltsame: jenes Chorlied der Sarazenischen Priester, das durch das Weihnachtslied im Leo Armenius angeregt ist, erinnert mit den vielen fremdartigen, orientalischen Namen an Freiligraths exotische Gedichte, deren Wirkung auf den gleichen Mitteln beruht. Vor allem aber wird die Handlung interessanter und bewegter als in der älteren Tragödie durch die Intrigue des Verleumderpaares Rustan und Roxolane, deren Charakter der Dichter neu einführt. In diesen Momenten künden sich schon bedeutungsvolle Ansätze der späteren Entwicklung an, und als Lohenstein dann nach acht Jahren von neuem mit einem Trauerspiel hervortrat, da war aus dem unselbständigen Nachahmer ein anderer, eigener Dichter geworden.

Mit Daniel Caspers „Cleopatra" (1661) tritt in die deutsche Dramatik etwas schlechthin Neues ein, das man kurzweg als Intriguendrama bezeichnen kann, eine dritte Gattung zu den von Gryphius ausgebildeten, dem Tyrannen- und Märtyrerdrama. Am besten hat das bisher Wysocki [1]) dargestellt, nachdem Kerckhoffs den an sich richtigen Gedanken ungeschickt übertreibend vertreten hatte. Lohenstein, der Vielverkannte, hat mehrfach zu Rettungen herausgefordert; nicht nur in Kerckhoffs' mißlungener, auch in Konrad Müllers gründlicher Arbeit tritt diese Tendenz hervor gegenüber Gervinus' Verdammungsurteil, das Goethes Urteil über Kleist an Härte und Berechtigung gleichkommt. [2]) Er ist auch nicht so leicht zu fassen, wie man ihn gemeinhin abzutun pflegt [3]), sondern eine durchaus komplizierte Natur

[1]) Wysocki 422—441.

[2]) Gesch. d. deutschen Dichtung III[5], 566—70.

[3]) Am komischsten wirkt Rob. E. Prutz, Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (Berlin 1847), S. 127f.: „Man braucht den Namen dieses Mannes . . . nur auszusprechen, um sogleich bei Jedem, der auch nur mit den äußersten Umrissen unsrer Literaturgeschichte bekannt ist, ein volles und deutliches (!) Bild desjenigen hervorzurufen, was diesen Dichter bezeichnet." Also der bloße Name genügte den Hörern, die doch offenbar von dem Gegenstand noch weniger wußten als der Vortragende selber. —

und nur pathologisch zu verstehen; „man beachtet nicht genug", sagt Goethe einmal [1]), „die moralische Wirkung krankhafter Zustände und beurtheilt daher manche Charaktere sehr ungerecht, weil man alle Menschen für gesund nimmt". Ein Lyriker war Lohenstein gewiß nicht; wie man aber dem Dramatiker Originalität hat absprechen können, ist schlechterdings unverständlich. Wenn auch im einzelnen Reminiszenzen an Gryphius nicht fehlen und manche Motive dorther entlehnt sind, im wesentlichen besteht doch ein absoluter Gegensatz zu Gryphius: statt höchster Sittlichkeit niedrigste Sinnlichkeit, statt apathischer Passivität leidenschaftliche Aktivität; er ist so wenig unselbständig wie Euripides der Epigone seiner Vorgänger oder Kleist von Schiller bestimmt ist. Nur in stilistischer Hinsicht gilt der Zusammenhang mit Hofmannswaldau: er pfropft auf den starken Stamm der Gryphischen Tragödie das Reis des von jenem älteren Landsmann nach Deutschland verpflanzten Marinismus [2]); aber das ist nicht für das Wesen seiner Dramatik charakteristisch, die im Grunde viel krasser und realistischer ist. Richtiger ist es schon, ihn an die Nürnberger anzuknüpfen, mit deren Anschauungen Lohensteins spärlich ausgesprochene Theorien sich berühren; als einzige Quelle dafür dienen die Vorreden und Widmungen. Das Widmungsgedicht der Sophonisbe führt spielend das Thema des Spiels an einer Reihe von Beispielen durch. Wenn es da heißt:

Übrigens hat grade vor hundert Jahren ein Anonymus (J. Gründler nach Goedeke) seine Landsleute Lohenstein und Günther, „zwei allzuverkannte schlesische Schriftsteller älterer Zeit", gegen die ungerechte Herabwürdigung in Schutz genommen. (Schlesische Provinzialblätter 44, 492 ff., Dezember 1806.) Seinem Bemühen, in Lohenstein mehr einen „phantasiereichen Denker und sprachgewaltigen Schriftsteller" zu sehn als den Dichter, den er preisgibt, wird man freilich kaum zustimmen können.

[1]) Dichtung und Wahrheit, X. Buch (W. A. 27, 307).

[2]) Hettner, Literatur-Geschichte d. 18. Jahrhdts. III, 1^2, 178.

Wie itzt die Herrschenssucht noch bluttig spielen lehrt,
Wie manches Reich durch Schein der Andacht geht verlohren,
Wie man mit Eyden spielt, mit Gottes-Dienste schertzt,
Hat Ilium erfahrn, und Deutschland nicht verschmertzt;

so nimmt er damit nur äußerlich einen Gedanken seines Vorgängers auf: die Nachwehen des Völkersturms sind noch zu spüren, aber auf die männerbildenden Kriegsjahre ist die verweichlichte Zeit des faulen Friedens, die schlaffe Regierung Kaiser Leopolds gefolgt. Wenn Lohenstein später das Gryphische Tacituszitat wiederholend seine Epicharis ein *magnum Constantiae exemplum* nennt, so ist das bloße literarische Phrase; in Wahrheit spricht aus der Vorrede zur Epicharis doch nur das philiströse Gefühl des sicher Geborgenen, der der eignen satten Behaglichkeit sich freut, wenn weit in der Türkei die Völker niedergemetzelt werden, der selbstgefällig die deutsche Treue preist, weil noch kein Ravaillac oder Clement daheim *sub molli Imperio* erstanden ist; unter so glückseliger Regierung zu erstehen brauchte. Das Trauerspiel, das auch nur ein Spiel ist, spielt am fürstlichen Hofe; ähnlich hatten die Nürnberger das ausgeführt, so daß Borinski mit vollem Recht Birkens Poetik eine Lohensteinsche Dramaturgie nennen durfte.[1]) Die von jenen begünstigte Richtung auf Schäferspiel und Oper kehrt, wie wir sahen, in Lohensteins Chören wieder. Gern werden Schäferhütte und Palast kontrastierend entgegengesetzt, um die Vergänglichkeit der Hoheit und das Glück der Niedrigkeit zu erläutern.[2]) Der Gleichheit der Theorie entspricht die Ähnlichkeit in der praktischen Dichtung. Von Klajs Fluch- und Schimpfwörtern darf man Lohensteins Neigung zu donnern-

[1]) Borinski 236—240. 358.

[2]) Das ist allerdings typischer Gemeinplatz der Tragödie und keine besondere Eigentümlichkeit Lohensteins; aber der programmatische Grundsatz seines Vorgängers wird eigenartig umgewandelt durch die Einmischung schäferlicher Reflexionen: Kleop. I, 971ff. IV, Chor. Agr. I, 291. 506. V, 111. Epich. I, 1. IV, 340. Ibr. S. V, 372. 730.

den Flüchen herleiten: „Jedweder Ausspruch klingt nach Lästern, Fluch und Dreun“;[1]) und wenn dort von der „Schwefelregenglut“ oder „der düstren Demmerung Kohlenschwärtze“ gesprochen wird, so heißt es in der Kleopatra (IV, 29 = v. 2724): „so mag das Schwefel-Blitzen den kohl-pech-schwartzen Brunn der Adern mir zerritzen“. Auf der einen Seite die ganz realistische, volkstümliche, ja vulgäre Sprache; auf der andern wird, was man dort romantisch nennen möchte, die Vorliebe für das Seltsame, Originelle hier zu prunkendem Ausmalen, mystischer Dunkelheit, grell phantastischer Übertreibung gesteigert.[2])

Ludwig Tieck[3]) hält es für zweifelhaft, ob Lohenstein in besserer Zeit und Umgebung Größeres würde geleistet haben, oder ob nicht grade die Manier, der er sich bemeisterte, sein ganzes Talent trug. So schwierig es ist, den

---

[1]) Zum Fluch und Schimpfwort wird bei Lohenstein die durch Gryphius aus Seneca eingeführte Form des Verzweiflungsausbruches: Kleop. II, 566—71: „wie? daß kein Blitz herfähret! Zerbirst der Abgrund nicht und schluckt euch Mörder ein?“ Ibr. S. V, 64: „Daß unser Blitz euch nicht stracks soll in Abgrund schlagen!“ V, 251. 524: „wie blitz't der Himmel nicht, so mag der Abgrund brechen!“

[2]) In seiner Monographie über Hofmannswaldau (Berlin 1891, S. 111) wirft Ettlinger die Frage auf, ob die Epoche der zweiten schlesischen Dichterschule eine bloße Episode unserer Literatur oder ein nötiges und berechtigtes Glied in der Kette ihrer Entwicklung darstellt. Wer des Glaubens ist, daß es keine Episoden gibt in der Geschichte, weil keine Kraft ungenutzt und spurlos verloren geht, daß in der lebendig fortzeugenden Entwickelung alles Frucht nnd alles Samen ist, dem wird die Antwort darauf nicht schwer fallen. Daß aber der Weg von Lohenstein zu Günther, Haller und Klopstock näher ist als der von Opitz und Gryphius dorthin, sollte doch jedem klar sein, dem poetisches Empfinden und Verständnis für Phantasiekunst nicht völlig abgeht; das Neologische Wörterbuch ist der beste Beweis. Wo findet sich denn vor Lohenstein ein Gleichnis wie Ibr. S. V, 549: „Der Tauben Sanfftmuth steht nicht edlen Adlern an“? (Goethe: „O Weisheit! Du redst wie eine Taube!“) So bleibt es gewiß: ohne Lohenstein kein Klopstock, kein Goethe.

[3]) Tieck, Deutsches Theater II, S. XVIII (Einleitung).

Einzelnen vom Hintergrunde seiner Zeit zu lösen und den Kern der Grundanlage herauszuschälen, am ehesten möchte man ihn mit Zacharias Werner oder Heinrich von Kleist vergleichen; wie Kleist zu Schiller, so verhält sich Lohenstein zu Gryphius.[1]) Zieht man die ganze Rhetorik und den marinistischen Bombast ab, der doch damals fast allgemein wuchernde Stilkrankheit ist, ferner den leidigen Hang zu abstruser Gelehrsamkeit, der namentlich in den späteren Bearbeitungen den Poeten dem antiquarischen Kuriositätensammler unterwirft, nimmt man alles vergängliche Zeitgut beiseite, so bleiben in dem Dichter der Sophonisbe und Agrippina gewisse Züge, wie sie dem Dichter der Penthesilea und der Schroffensteiner eigen sind. *Mollia cum duris,* das Gemeine und das Überschwengliche ist bei Lohenstein gepaart, wie man bei Kleist eine Mischung von Vulgarismus und Verstiegenheit[2]) findet. Krankhafte, perverse Sinnlichkeit, eine Vereinigung von Wollust und Grausamkeit ist

[1]) Die anfangs gewiß befremdliche, manchem wohl gar als Blasphemie erscheinende Parallele mit Kleist ließe sich, ohne zu spielen, aufs Einzelne ausdehnen. Von der im Text angedeuteten Verwandtschaft der Sophonisbe mit Penthesilea abgesehen, den Ausdruck „Anmuth auf uns regnen", den ich schön finde, hat Lohenstein wie Kleist gebraucht: Agr. V, 305: „da dein sternend Licht, Dein Himmel der Gestalt, dein Göttlich Angesicht, So günstig uns bestrahln und Anmuth auf uns regnen" vgl. An die Königin Luise von Preußen: „Wir sahn dich Anmuth endlos niederregnen ... Dein Haupt scheint wie von Strahlen mir umschimmert; Du bist der Stern, der voller Pracht erst flimmert, Wenn er durch finstre Wetterwolken bricht". Die sprüchwörtliche Redensart „vor Liebe jemanden fressen" wird von Lohenstein in der Sophonisbe wie von Kleist in der Penthesilea ins Tragische hinübergespielt. Man denke auch an Kleists Kriegslied der Deutschen, wo der Franzmann wie bei Lohenstein der Tyrann mit einer Menagerie von Raubtieren verglichen wird: Bär, Pantherthier, Wolf, Fuchs, Aar und Geier, Schlangen, Ottern, Drachen. — Einzelheiten, wird man sagen; aber ist nicht, so wenig auch das Große ein bloßes Aggregat von vielem Kleinen ist, das Einzelne immer nur Ausfluß des Ganzen?

[2]) Erich Schmidt, Charakteristiken I², 339.

beiden gemeinsam, wenngleich bei Lohenstein die Wollust in Geilheit, die Grausamkeit in Roheit auszuarten pflegt.[1])

Daß trotz der abstoßenden Geschmacklosigkeiten, trotz der abscheulichen Verirrungen und Ausschweifungen, die Lohensteins Trauerspiele als Ganzes jedem gesunden Menschen auf die Dauer verleiden, doch manche Schönheiten darin enthalten sind, gibt selbst Gervinus zu, und Talent und Phantasie will ihm auch Tieck nicht absprechen.[2]) Vor allem aber hat er Mut und Kühnheit gehabt wie die Gestalten seiner Dichtung. Von den beiden Grundtypen seiner Charaktere, der sinnlich bestrickenden Buhlerin und dem grausamen Herrscher, ist nur der letztere in den Umrissen von Gryphius vorgezeichnet; wer aber hatte vor ihm in Deutschland eine Kleopatra, Sophonisbe, Agrippina mit solcher Verwegenheit dargestellt? Man kann gradezu von ihm sagen, was von Euripides für die griechische Tragödie gilt:[3]) er hat das Weib für das deutsche Kunstdrama entdeckt; denn die heroische Dulderin Katharina ist so wenig menschlich wie das Machtweib Julia. Wohl erinnert das Verhältnis des Antonius und des Masinissa zu der Geliebten an die Stellung des Chach Abas, aber Kleopatra und Sophonisbe sind keineswegs Abbilder einer Katharina von Georgien. Grade diese

---

[1]) Dem widerspricht nicht, daß derselbe Mann, dessen Dichtungen Krankheitsspuren an sich tragen, im Leben ein besonnener Diplomat war (vgl. K. Müller 43—63); auch hier bietet Kleist ein Analogon. Man beachte auch die hagern, krankhaft zarten Züge des Porträts im Gegensatz zu der derben, vierschrötigen Erscheinung des Gryphius.

[2]) Daß der Romantiker Wilhelm Schlegel die Form- und Phantasiekunst Lohensteins verteidigte (Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, hsg. Minor III, 74f.; Heilbronn 1884), spricht ebenso für meine Auffassung, wie daß der Anti-Romantiker Gervinus kein Organ dafür hatte: derselbe, der Kleists Penthesilea tragikomisch fand und in Novalis' Roman nur einen neuen Lohensteinischen Arminius erblickte.

[3]) U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Einleitung in die Attische Tragödie (Berlin 1889), S. 10.

beiden Dramen Lohensteins, die man an den Anfang seiner selbständigen Tätigkeit setzen muß, sind die originellsten, obgleich sie oft bearbeitete Stoffe des Renaissancedramas behandeln; mit einer Sophonisbe beginnt die italienische, mit einer Kleopatra die französische Tragödie des Klassizismus. Eine Sophonisbe, danach eine Kleopatra, hatte in Frankreich zuletzt Jean de Mairet gedichtet;[1]) ob Lohenstein von ihm die Anregung empfangen, bleibt ungewiß, da die Ausführung völlig abweicht, so sehr auch der Einfluß der französischen Dramatik auf den Deutschen wahrscheinlich ist.

In der Kleopatra, dem schwächeren Stück, tritt bei den langweiligen militärisch-politischen Verhandlungen, durch die man bereits stark an Gottscheds Sterbenden Cato gemahnt wird, die Rolle der Intrigantin noch nicht in den Vordergrund. Gleichwohl verkennt Kerckhoffs[2]) die Intentionen des Dichters, wenn er Antonius für die Hauptperson hält. Das anfangs angeschlagene Thema: der Mann zwischen zwei Frauen, Antonius zwischen Kleopatra und Octavia, worin noch der Konflikt des Abas nachklingt, bleibt Nebensache gegenüber dem Grundmotiv, der Intrigue der Buhlerin, die,

[1]) Mairets Sophonisbe 1635, Kleopatra 1637. In den Niederlanden ist Nieuwelandt Verfasser einer Kleopatra (1624) und Sophonisbe (1639). Über Sophonisbedramen handelt umfassender als die Programmabhandlung von Feit (Lübeck 1888) die bibliothekarisch sorgfältige stoffgeschichtliche Untersuchung von A. Andrae, Sophonisbe in der franz. Tragödie, Zschr. f. frz. Sprache u. Litt., Suppl.-Heft VI (1891). Lohensteins Allegorien führt er S. 94 auf das niederländische Drama, bes. Nieuwelandt, zurück, was unsicher ist. S. 113 eine russische Sophonisbe aus dem 1. Viertel des 18. Jhdts. (gedruckt bei Tichonravov, Bd. II., 1874), angeblich eine Bearbeitung des Lohensteinschen Trauerspiels; wirklich? — Über Kleopatra: Inhaltsangaben bei Georg H. Möller, Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienlitteratur der Roman. u. German. Nationen. Freiburger Diss., Ulm 1888; eine Arbeit, die man nicht „musterhaft" hätte nennen sollen. Persönlichkeiten und ihre Werke nachschaffend verstehn, nicht Stoffmassen nacherzählend aufhäufen, heißt Literaturgeschichte!

[2]) Kerckhoffs 23.

Antonius verläßt und ihr Heil bei August sucht; in ihrem Entschluß: „Du must an's Keysers Gnaden-Port dein strandend Schiff anlenden“ in dem einzigen Monolog II, 4 liegt die Achse des Stückes. Daher lassen sich auch, da „die kluge Frau“, „die schlaue Schlange“ eine Neuschöpfung Lohensteins ist, Reminiszenzen an Gryphius nicht zahlreich nachweisen. An die Prahlreden im Leo Armenius erinnert die Rodomontade des Antonius, der die größten Siege erfochten, als Octavian noch ein Knabe war (I, 226), wie er denn ähnlich wie Michael Balbus über die Vergänglichkeit klagt (I, 804); an die Klagreden der Katharina die Klage Kleopatras (III, 109ff.), die ein andermal selbst den Ruhm ihrer Ahnen preist (V, 117: „Die Marmel zu Adul sind Zungen und erzehln“). Wie Abas mit Seinelcan die Schönheit Katharinens um die Wette rühmt, so schildern hier Antonius und Proculejus, nur viel sinnlicher, kontrastierend die Reize Kleopatras und Octaviens (I, 864ff.). Der Schluß der Katharina erscheint in schwächlicher Nachahmung, wenn hier August die sterbende Königin zu retten sucht: „Eilt! rettet! lauft! lauft! eilt!“ (V, 461). Sie selbst aber gibt sich „großmüttig“ den Tod, wie Katharina ihn standhaft erduldet, freudiger „als da sie dem Anton und Cäsarn ward vertraut“. Die Grundsätze des Stoizismus gelten auch für sie: „Entschleuß dich, hoher Geist, durch den behertzten Tod den Fässeln vorzukommen“ (III, 133); „Ein Fürst stirbt muttig, der sein Reich nicht überlebt“ (V, 110). Dagegen finden sich, von der Neubearbeitung abgesehen, die am Schluß bezeichnend genug für die Annäherung an die Volksbühne noch ein paar früher erzählte Mordtaten drastisch vorführt, wenig Züge der Grausamkeit, wenn auch die stereotypen Grundsätze der Tyrannei wiederholt ausgesprochen werden: II, 236 „Man bricht Gesätz und Recht, verletzet Blutt und Band, Wenn es den Zepter gilt“. 300. 459: „Zu dem, was ist uns nicht umb Kron und Zepter feil“. — Nur einmal läßt Anton auf den Wunsch der Geliebten zwei orientalischen Königen den Kopf abhauen, ohne im übrigen als besonders

grausam charakterisiert zu werden (II, 415). So ist es ganz unmotiviert und nur durch die Nachwirkung Gryphischer Szeneneffekte erklärlich, wenn dem schlafenden Antonius drei Rachegeister den bevorstehenden Tod ankünden (III, 299ff.). Braucht man hier in der Ableitung nicht über Gryphius hinauszugehn, so mag in der Beratungsszene IV, 2, wo Agrippa für Gewaltanwendung, Mäcen für lindere Mittel plädiert, die typische Szene der Troades vorgeschwebt haben, in der Pyrrhus und Agamemnon über die Opferung Polyxenas streiten. Sicher aber hat Seneca direkt eingewirkt in der Hauptszene IV, 7, in der Kleopatra den Herrscher mit kokettierenden Buhlkünsten zu gewinnen sucht. Für die leidenschaftlich flammende Sprache lüsterner Verführung bot Gryphs Katharina kein Vorbild, wohl aber Senecas Phädra. Vgl. IV, 572: „Gebrauche dich, mein Fürst, der kräfft'gen Jahre Lust! Die Zeit fleucht als ein Pfeil, die Wollust als ein Schatten" und Phädra 446: *aetate fruere; mobili cursu fugit.* Sie erkennt in dem jungen Kaiser die Züge Cäsars, des früheren Geliebten, wie Phädra in Hippolytus einen verjüngten Theseus sieht (IV, 529: „Ich brenn'! ich brenn'! August! denn durch des Keysers Glider Zeugt sich mein Julius, mein Julius sich wider" vgl. Phäd. 646: *Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo illos priores, quos tulit quondam puer).* Sonst erinnert noch die Sentenz über den Selbstmord: „Der tödtet, der nicht den, der sterben wil, läst sterben" (III, 594) an die ähnlichen Erörterungen des lebensmüden Ödipus in den Phönissen (v. 98 f.).

Mit der Kleopatra gehört eng zusammen die „Sophonisbe" (um 1666 verfaßt, 1680 gedruckt), die auch mit dem Selbstmord der Hauptperson endigt, doch im allgemeinen feinere Motive verwendet. Anfangs wird die Gestalt der Heldin groß gezeichnet, als Amazonin will sie selbst in den Kampf ziehen; dann aber sinkt sie, das ist leider symbolisch für Lohensteins Kunst, hinab von der Penthesilea zur Helena, von der Heldenjungfrau zur Dirne, „die einen Tag sich nicht zwei Männer schämt zu lieben, und nach des Glückes

Uhr auch ihre Liebe stellt, ja geile Wechselung für Witz und Klugheit hält.“ Wie Kleopatra von Anton zu August, so geht sie von Syphax zu Masinissa über und ist am Ende gleichfalls heroischer Regungen fähig, unselig schwankend zwischen Schweineschmutz und Schwanenreinheit. In der Kleopatra selbst wird bereits auf das analoge Verhältnis des Liebespaares Masinissa und Sophonisbe angespielt (I, 999; schon 1661). Anton, der verliebte Held, gleicht Hercules in den Armen der Omphale, dem Heros an der Spindel (I, 906); und der von der Liebe bezwungene Halbgott erscheint wieder in Masinissa, dem die Gefahr des Verliegens droht (Kl. II, 524 wie Soph. II, 493). Wie Kleopatra, die geschminkte Schönheit, einer antiken Helena oder Medea verglichen wird, so ist Sophonisbe eine Zauberin wie Medea, die den Geliebten „der Creuse Brand, des Creon Ach“ fühlen läßt, „eine Helena, die einen Schwanen-Leib, ein Raben-Hertze hat“ (Kl. I, 963. II, 505. III, 405. V, 179 wie Soph. II, 167. IV, 81. 225. 424). Das ist schon in dem Bericht des Livius [1]) angedeutet, der den Syphax sagen läßt: *illis nuptialibus facibus regiam conflagrasse suam, illam furiam pestemque omnibus delenimentis animum suum avertisse,* mit ähnlichen Worten wie Helena in Sen. Tr. bezeichnet wird: *pestis, exitium, lues utriusque populi.* Weiter läßt sich diese Parallele indes nicht führen, vielmehr waren grade die grellen Effekte der Seneca-Tragödie durch den Stoff ausgeschlossen, wie auch Creizenach bei der Sophonisbe Trissinos mit Recht bemerkt.[2]) Nur für die opernhafte Opferungsszene bei der Hochzeit (III, 2), ein Rosenfest mitten im Kriegslärm, darf man an die Opferung im Ödipus Senecas denken, die durch ähnliche schreckende Vorbedeutungen bezeichnet wird. Dagegen folgt die andere Weissagungsszene, in der Sophonisbe die tote Dido beschwört (V, 1), mehr der Geisterbeschwörung im Leo Armenius. Am wirk-

[1]) Livius 30, 13, 12.
[2]) Creizenach II, 381.

samsten aber scheinen französische Muster gewesen zu sein, wenngleich ein bestimmter Nachweis kaum geführt werden kann; wiederholt doch schon Antonius, der Kleopatra Mut zuspricht: „sie sterb' Egyptenlands gebohrne Königin" (I, 566), das *vivre et mourir en reine* [1]) des französischen Heroismus; auch das bloße „daß" des Befehls deutet wohl auf französischen Ursprung. In den *Harangues héroiques* der Scudéry, die auch eine Rede der Kleopatra an Marc Anton enthalten, wird Sophonisbe sentimental aufgefaßt, als *princesse généreuse.* Wenn Lohenstein Mairets Sophonisbe [2]) kannte, was ungewiß ist, da der zufällig beiden gemeinsame Vergleich mit Helena nichts beweist, so ist er nicht dieser Vorlage, sondern dem seit und durch Gryphius herrschenden Zuge der gelehrten Dramatiker zur ursprünglichen Quelle gefolgt. Während der Franzose mit bewußter Kunst in wichtigen Momenten von der Historie abweicht (Syphax fällt im Kampfe, *afin que le peuple ne treuaât point estrange que Sophonisbe eût deux maris vivants;* Masinissa tötet zuletzt sich selbst), hält der Deutsche sich in ängstlicher Gewissenhaftigkeit an den Geschichtsbericht, wobei indes eine treffliche, an den letzten Akt der Familie Schroffenstein erinnernde Kerkerszene (II, 219 ff.) und eine wirkungsvolle Anagnorisis der beiden Liebenden (III, 340) seiner freien Erfindung gehört. Französisch aber ist der Konflikt Masinissas, der in seinem Monolog IV, 4 zum Ausdruck kommt, ein Streit zwischen Liebe und Herrschsucht: „Der Ehrgeitz folgt der Lieb' auf hohen Steltzen nach, Und ängstiget die Welt mit blutt'gen Trauer-Spielen", sagt das Widmungsgedicht in Versen, die ihrer selbst spotten. Dabei denkt Lohenstein noch ganz mittelalterlich, nicht anders als Konrad von

[1]) Corneille, Sophonisbe I, 384 *je sais vivre et mourir en reine*, 386 *vaincre ou mourir en roi* (schon in Tristan l'Hermites Mariamne II, 1). Vgl. die Formung Friedrichs des Großen in der Antwort an Voltaire vom 9. Oktober 1757: *je dois, en affrontant l'orage, Penser, vivre et mourir en roi.* Oeuvres, tome 14 (Berlin 1850), p. 116.

[2]) Mairets Sophonisbe, hsg. Vollmöller. Heilbronn 1888.

Würzburg: Masinissa steht wie Hercules am Scheidewege, und die Wollust erscheint, nachdem die Tugend ihr den geborgten Rock entrissen, voller Schwären und Eiter (IV, 575):

> Noch nicht genung! Zeuch auch die Lumpen aus,
> Was zeigt sich nun? Ein Aaß, ein todt Gerippe.
> Besih' itzt auch der Wollust innres Hauß:
> Daß man sie in die Schinder-Grube schippe!

Endlich erleuchtet ihn die Kerze der nüchternen Vernunft, während er anfangs mehr besiegt als Sieger schien, *amore captae captus* wie Abbas. Dieser erste Monolog, in dem er sich eingeäschert fühlt, noch eh er die Flamme sehen kann (II, 3; vgl. H. O. 1259: *saltem scire quo peream modo*), benutzt denn auch das Vorbild von Gryphs Katharina. Sonst findet man Gryphius-Reminiszenzen nur spärlich, weniger noch als in der Kleopatra. Nur ein Anklang an Michaels Worte im Leo Armenius III, 341 f. („kan der ein Fürste seyn, An dem nichts Fürstlichs ist, auch nicht der minste Schein?") ist es, wenn Masinissa von Syphax sagt: „ein Fürstlich Haupt, Das wenig Fürstliches auf Thron und Reich an gab" (I, 114). Dahin gehört weiter die Prahlrede Masinissas von dem Ruhm der Phönizier (III, 173); dahin vor allem Masinissas Verzweiflung, nachdem er den Tod der Geliebten verschuldet (V, 517 ff.):

> Eilt! rettet! wo in ihr sich noch ein Athem reget . . .
> Ja! leider! sie ist hin! Die Rosen sind verschwunden,
> In denen meine Seel' hat süsse Weide funden . . .
> Besänfte deinen Grimm, Durchlauchtste Königin!

ruft er reuevoll wie Chach Abas, und ähnlich wie Katharinens Ende wird wieder Sophonisbens Heldentod geschildert, die der Dido große Tat ihr „großmüttig" nachtut. Nachdem sie schon vorher mit Gryphs unirdischer Märtyrerin bekannt hat: „Mich stinckt das Aloe des sauren Lebens an", stirbt sie „hertzhaft, hochvergnügt", und wie bei Kleopatra löscht ein beherzter Tod alle Flecken des Lebens aus (V, 323 vgl. Kl. V, 541). Wohl fällt alle Schuld auf die kalte Staatsraison des steinharten Scipio, den ein Hyrcanisch Tiger, ein Wolf,

ein Basilisk gesäugt (IV, 495: „Wo bleibet Treu und Eh' und ihr geschworner Eyd? — Wo es umb Zepter geht, da sind sie Eitelkeit"); aber der Selbstmord der Fürstin ist doch freiwillig wie der der Kleopatra. Die am Ende der Haupthandlung keinen Eintritt findende Grausamkeit schleicht indes in einer Episode durch ein Seitenpförtchen wieder ein. Zur Sühne für die Ermordung eines Römers will Lätus drei Mohren töten lassen; aber der Priester weigert sich. Da erbietet sich Sophonisbe selbst mit wollüstiger Begierde: „Ich wil mit Lachen schneiden die Hertzen aus der Brust"; doch sie erkennt in dem Gefangenen ihren verlassenen Gatten, der sich freut von der Hand der Treulosen den Tod zu finden, und da sie zurückbebt, sie ermorden, ja in ihr Blut mit Lust das Messer eintauchen will (III, 339. 362).

Grausame Marter als Nebenmotiv teilt mit der Sophonisbe die „Agrippina" (1665); aber alle sinnliche Brunst jener sittenlosen Heroinen der früheren Stücke wird weit übertroffen von den berüchtigten Buhlszenen dieses Trauerspiels, das nicht nur stofflich eine Decadence darstellt. Es ist merkwürdig, wie die Stoffe einer Zeit in der Luft liegen; vier Jahre später bemächtigt sich Racine derselben Fabel, gleichfalls ausgehend von Tacitus, dem (neben den byzantinischen Kompendien) gelesensten Historiker des Jahrhunderts, nicht von der Römertragödie Octavia, die für beide wenig in Betracht kommt. Anders aber als der französische Klassizist, der Nero als *un monstre naissant* zeichnet und in Britannicus der laxen Moral des Kaiserhofes einen Unbescholtenen entgegensetzt, stellt Lohenstein den Cäsarenwahnsinn römischer Imperatoren dar; weit entfernt auch von Schillers Absicht, in einem Gegenstück zu Racines weicher, sentimentalischer, Mitleid und Rührung erweckender Dichtung, in einer Tragödie des Schreckens, doch „das stoffartig widrige" durch die Kunst zu überwinden und das Schlimmste nur erraten, nicht aussprechen zu lassen.[1]) Hier ist alles krank, alles zerfressen

[1]) Schillers Werke, hsg. Goedeke XV, 1, 170—73.

von der Seuche des Hofes: der Kuppler Otho, der dem Herrscher die Anmut seiner Gattin anpreist und sich zynisch mit dem Betragen der Mätresse Neros einverstanden erklärt, die kokette Halbweltsdame Poppäa, die mit dem Letzten zurückhält, da sie die Nebenbuhlerin Acte sowie Octavia und Agrippina erst beseitigt wissen will, und vor allem die verbrecherische Agrippina selbst, die den Nero zur Blutschande verführt. Furchtbarer und frecher als Phädra bietet sie sich dem eigenen Sohn an; nur der durch Seneca vermittelte Ur-Hippolytos des Euripides hatte es vordem gewagt, den Frevel bis zum Äußersten vorzuführen, wobei die Athener freilich empfindlicher waren als die Deutschen des 17. Jahrhunderts. Spuren der Bearbeitung Senecas kann man noch erkennen, so frei sich auch Lohensteins Darstellung bewegt. Das *Miserere matris* der Phädra (v. 623) hallt nach in Agrippinens Liebesflehen: „Mein Kind, erbarm dich doch" (III, 238), und beide verschmähen den Muttternamen:

Ich liebe dich mit mehr als Mütterlichem Hertzen.
Ich nehme nun nicht mehr den Nahmen Mutter an,
Weil keine Mutter doch so hefftig lieben kan.

(III, 230ff. vgl. Ph. 609:)

Matris superbum est nomen et nimium potens;
nostras humilius nomen affectus decet;
me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca.

Solche verwegene Lüsternheit war im deutschen Kunstdrama bis dahin unerhört; freilich „Ekel mischet sich in stetes Küssen ein"; der verwelschte Zuckertrank unverhüllter Sinnlichkeit schmeckt zuletzt schal und widerlich. Für die andern Züge, soweit sie nicht auf selbständiger Erfindung oder dem geschichtlichen Stoffe beruhen, genügt es, Gryphius heranzuziehen. Darauf weist wieder eine Rodomontade Neros, der als eitler Prahler das Glück seiner glorreichen Herrschaft rühmt (I, 1ff.); eine Klagrede der verdrängten Agrippina (I, 283ff.). Auch die gegen Ende gehäuften Geistererscheinungen: Britannicus erscheint dem erschreckten Tyrannen im Schlaf wie Tarasius dem Kaiser Leo (IV, 1); und

wie die Verschworenen dort den höllischen Geist, so beschwört hier Nero am Schluß der Mutter Geist mit Hülfe des Zauberers Zoroaster, der wie dort Jamblichus seine übernatürlichen Kräfte aufzählt und eine Hexenküche am Grabe entfaltet; selbst das Metrum der Beschwörungsformel ist dem Gryphischen Muster nachgebildet:

V, 727: Grosser Beherrscher der finsteren Hölen, Hellen-Diespiter, Vater der Nacht, Schrecklicher König erblasseter Seelen, Wird dir von mir was Gefälliges bracht.

Vgl. Leo IV, 61: Schrecklicher König der mächtigen Geister, Printze der Lüffte, Besitzer der Welt: Herrscher der immerdar-finsteren Nächte, Der Tod und Höllen Gesetze vorstellt.

Schon vorher erscheint die tote Agrippina peinigend ihrem Mörder wie Katharinens Geist den Perserchach quälend verfolgt (V, 5). Und wenigstens eine Ähnlichkeit hat Agrippina mit der standhaften Fürstin von Georgien: sie bleibt trotzig und stolz im Angesichte des Todes, wenn sie auch anfangs durch die Schatten erschrecklicher Gestalten beunruhigt, von Todesfurcht ergriffen war. Sie wird dann brutal abgeschlachtet: „die Schlange dreht sich noch, sie ist noch nicht gestorben"; das stolze Tier, das aufgeblasne Weib liegt nun am Boden. Noch in einer Szene darf sich der wiederum zurückgedrängte, doch unbezähmbare Hang zur Grausamkeit hervortun: Agerinus, dem der zugeschobene Dolch entfällt, erleidet die unvermeidlichen Folterqualen; aber auch er bleibt standhaft: „Wol dem, der durch sein Blut kan so so viel Ruhm erwerben" (IV, 314).

Im umgekehrten Verhältnis zur Agrippina steht „Epicharis", die zweite der beiden Nerotragödien (1665). Dort bildet sinnliche Begierde das Hauptmotiv und grausame Marter geht nur nebenher; hier feiert die Grausamkeit wahre Orgien, während eine Buhlszene nur die zwei Teile der Handlung verbindet. Jene stellt Nero als den Muttermörder und Wollüstling, diese als den Massenmörder und Henker dar. Die Maximen der Tyrannei, die in der Agrippina aus-

gesprochen werden, entfernen sich noch nicht von den Grundsätzen Gryphischer Gewaltherrscher, sondern klingen wörtlich an die des Abas an: II, 42: „Man thue, was man thu, Der Purpur hüllt es ein“ (vgl. Kath. III, 438: „Der Purpur muß es decken“); II, 197 „was hat für Fug und Recht Der nicht, der Zepter trägt?“ III, 162: „Wer aber hat Gesetz je Fürsten vorgeschrieben?“ V, 319: „was fragt ein Fürst nach's Pöfels Unmuth viel?“ II, 277: „Man muß den Fürsten offt was durch die Finger sehn“ (vgl. Pap. III, 517). In der Epicharis aber wird alles outriert, der Mensch als Bestie geschildert: „Itzt nun Poppe sein Haus Und Tigellin bestellt, ist Unzucht, Brand und Morden Des Käysers Zeit-Vertreib, der Römer Schauspiel worden“ (V, 202); es ist eine Zeit, „da gleich als Wölff' und Bären Die Bürger in der Welt, die Tiger Fürsten wären“ (V, 275); Basilisken, Nattern, Affen, Fuchs, Sirene, Löwen sind nicht so schlimm wie der Wüterich, „des Himmels Haß, das Greuel-Thier der Erde“ (IV, 404. 707); „wenn man gantz Rom durchsuch't, Ist kein solch Un-Mensch dar, ins Caucasus Gefilde Haußt kein solch Unthier nicht, kein Tiger ist so wilde“ (I, 694); ähnlich wie bei Seneca die barbarische Wildheit der gekrönten Verbrecher betont wird. Die Pisonische Verschwörung, mit der das Drama beginnt, wird verraten, und statt des erwarteten „lustigen Trauerspiels“ eröffnet sich eine Schreckenskammer, in der eine Folterung und Hinrichtung der andern folgt. Da anfangs das Gryphische Thema der Tyrannenverschwörung angeschlagen wird, können mannigfache Beziehungen zum Leo Armenius nicht ausbleiben. Epicharis ist ein weiblicher Michael Balbus; sie will lehren, „daß auch ein Weib Tyrannen stürzen kann“, indem sie eine Verschwörung des römischen Adels einleitet. Damit ist das Motiv gewissermaßen zu seinem Ausgangspunkt zurückgekehrt, zur römischen Medea und zum niederländischen Geeraerdt van Velsen; schon hierin darf man eine Art stofflicher Rückübersetzung erkennen, die später ein noch wirksamerer Faktor wird. Es kommt zu einem Streit, ob die Monarchie oder die Republik

vorzuziehen ist, dem wieder in Stichomythien (102 Verse) eine staatsrechtliche Debatte folgt. Das Thema der Diskussion bildet die im Leo Armenius aufgeworfene Frage: Ist Fürstenmord erlaubt? Die einen verabscheuen ihn als Königsmord, die andern verherrlichen ihn als Tyrannenmord (I, 3). Auch in den Konflikt zwischen der Treue gegen den Herrn und gegen den Herrscher bei dem freigelassenen Milichus dringt solche Betrachtung ein (II, 260); und der beschuldigte Verschwörer leugnet das Verbrechen (III, 284): „Mir hat biß auf den Tag nie Fürsten-Mord geträumet". An Kaiser Leos Anklage erinnert es, wenn Nero sich über den Undank des Seneca beklagt, „der uns mehr als zum Vater hat, Den wir aus Staub und Grauß fast biß an Thron erhoben" (III, 494). Wie Michael Balbus bittet ein Verurteilter: „Laßt meinen Kindern mich noch reichen einen Kuß" (IV, 633). Und wie Michael reizt Epicharis vom Kerker aus die Genossen auf, indem sie an Piso und Seneca schreibt; ja hier findet sich ein wörtlicher Anklang in ihrer Frage: „Hat mein zergliedert Leib das Demant-feste Joch Der strengen Tyranney noch nicht gantz abgeschmissen?" IV, 2 vgl. Leo V, 221: „das Demant-feste Joch der grausen Tyranney" Ebenso spricht sie Gryphius' Verschworenen (Leo V, 288) das aus Hooft entlehnte Wort nach (IV, 116. 606): „Ein Sklave, dessen Geist nur kan nach Freyheit dürsten, Ist Halßherr seines Herrn und Richter seines Fürsten"; „auch ein Knecht, der nicht den Tod für schrecklich hält, Ist Halßherr seines Herrn und Richter des Tyrannen". Ferner Berührungen mit dem Papinian: Nero entrüstet sich über den heuchlerischen Tugendbold Seneca wie Caracalla über Papinian (III, 503): „Wer suchte Wolck und Blitz in solchen Sonnen-Strahlen? Der Laster stinckend Asch in güldnen Tugends-Schalen? Nennt diesen Heuchler mehr den heyligsten der Welt". Piso erklärt wie Papinian (III, 205): „Ich suche nicht durch Blutt Und Auffruhr Thron und Reich. Nicht einer hat noch gutt, Und ohne Schimpff geherrscht, der sich durch böse Thaten Hat in den Thron gespielt". —

Selbst der Stuart wirkt nach: wie König Karl vor seiner Hinrichtung ruft der stolze Ratsherr Scevinus (V, 689): „Ist kein bequemer Klotz für einen Rathsherrn dar?“ und vorher schon Subrius Flavius (v. 492): „Habt ihr die Grube nicht geräumer machen können?“

Im zweiten Teil, der gewaltsamen Unterdrückung, scheint Katharina von Georgien vorgeschwebt zu haben: „Die Boßheit spinnet Seid, und Tugend leidet Kwal, Weil itzt, da Nero blüht, Epicharis verschmachtet“ (IV, 49. 52). Epicharis' duldender Heroismus erregt staunende Bewunderung (IV, 87). Sie will höchst freudig sterben, wenn sie die Leiche nur in Neros Blut färben kann. Sie fordert ihn heraus (III, 574): „Laß meine Därmer drehn Umb einen heißen Pfahl, laß mich an Felsen schlüssen, ... Du rasend-toller Hund wirst doch nichts anders machen, Als daß Epicharis wird deiner Marter lachen“. Aber der Vergleich mit Katharina ist nur trügerischer Schein. Wenn sie trotz aller Qualen des Henkers, der durch „sinnreiche“ Pein auf sie wütet, sie zehnmal sterben läßt, kein Geständnis ablegt, so ist das nur Lüge, Trotz und Verstocktheit; sie ist keine Gryphische Wahrheitsheldin; dieser Hetäre fehlt die innere Größe. Sie ist auch keine Schönheit wie Katharina, sondern ein vergrämtes, verbittertes altes Weib. Sie verzichtet nicht passiv auf den eigenen Willen, sondern muntert die Freunde zu kräftiger Gegenwehr auf: „Alleine noch zur Zeit ists gar nicht Zeit zu sterben“. (IV, 1. IV, 103). Während der weise Seneca, der einmal das schöne Wort findet: „Der Tugend Frühlings-Lust ist Hagel, Sturm und Flamme“ (V, 211) [1]), sonst als alter Pedant und Philister erscheint,

[1]) Ähnlich schon Gryphius, Kath. IV, 210: „Je härter Donnerschlag, je schneller ausgewittert“, Pap. IV, 266: „Je mehr der Himmel treufft, je schöner wächst die Blum'“. Vergleichen läßt sich hier ein modernes Märtyrerdrama, Otto Ludwigs Makkabäer, II. Akt: „Jetzt höhnst du, doch du bebst einst, wenn wir kehren. — Vor Lust, ja wie ein Baum im Regen bebt ... Daß ich erzittre wie das Blatt im Sturm Und klinge, wie der Harfe Saiten klingen“.

ist Epicharis nicht bloß beherzter als Helden, sondern „klüger als ein Weib, die Klügste in gantz Rom"; Witz und Mut vereinigen sich in ihr. Grade das ist es, was Lohenstein neu hinzubringt: die Verstellung und Schlauheit der buhlerischen Schlange. An Stelle des Gryphischen Ideals stoischer Weisheit tritt die Lebensklugheit, an Stelle der idealistischen eine realistische Auffassung. Die Standhaftigkeit der Epicharis ist keineswegs allen Mitverschworenen eigen; indem die Teilnehmer sich gegenseitig verraten, kommt es zu dem kläglichen Ende der Verschwörung. Auch darin zeigt sich der Realismus der Darstellung, der in Ansätzen kontrastierender Charakteristik die starre Einförmigkeit des klassizistischen Kunstdramas zu durchbrechen sucht. Zwei Verschworene, Rufus und Flavius, finden den Tod von Henkershand; der eine ist mutig, der andere ängstlich, er winselt und klagt wie ein feiges Weib (V, 3). Für Gryphius wäre diese Szene unmöglich; aber derselbe Zug findet sich in David Heidenreichs Bühnenbearbeitung von Vondels Gibeonitern. In alledem erkennt man dieselbe Richtung, die schon in Gryphs Papinian sich aufzeigen ließ, die Annäherung des gelehrten an das volkstümliche Drama; die Epicharis bedeutet die denkbar größte Konzession an das Repertoire der Wandertruppen. Volkstümlich sind schon die Massenszenen, die bereits in der Kleopatra gegenüber der Einfachheit des französischen Klassizismus hervortreten: dort der Kriegsrat Antons, hier die Generalversammlung der Verschworenen; volkstümlich vor allem die starken sensationellen Effekte, die sinnlos gehäuften Niedermetzelungen und Hinrichtungen. Mehr noch als die Märtyrer-Dramen der Jesuiten haben hier die blutrünstigen Aktionen der englischen Komödianten eingewirkt; beide Entwicklungsreihen, die im letzten Grunde von Seneca ausgehen, sind in der Epicharis wieder in eins geflossen.

Daß Lohenstein indes sich der Ableitung von Seneca noch bewußt war und nicht nur indirekt aus ihm geschöpft hat, lehren die Anmerkungen. Auf die berühmte Mittel-

szene der Troades, in der Andromacha ihren Sohn gegen Gewalt und List des Ulysses zu schützen sucht und allen Drohungen des rauhen Kriegers widersteht, da sie nichts mehr zu fürchten hat, verweist der Dichter bei der standhaften Haltung seiner Heldin: „Die sterben sol und wil, läst ihr für nichts nicht grau'n", sagt Epicharis (III, 534) wie Andromacha (Tr. 572: *Tuta est, perire quae potest, debet, cupit*). Vgl. noch III, 536: „Du must, wo du wilst dreu'n, mir dreuen mit dem Leben" und Tr. 576: *Vitam minare; nam mori votum est mihi.* — Senecas Rolle aus der Octavia (v. 663ff.) übernimmt hier Lucan, der den Nero um Gnade anfleht (III, 684): „Diß ist der Weg zu'n Sternen, Das Mittel, durch das sich ein Fürst vergöttern kan, Wenn er Verbrechen siht mit Gnaden-Augen an". Wenn man im 1. Akt den Tyrannenmord preist (I, 530. 659f.): „Kein Blut ist sonst so sehr zu süssen Opffern gut"; „Man kan selbst Jupitern kein fetter Opffer schlachten Als Fürsten, die ihr Volck für Schaum der Thetis achten", so führt Lohenstein dazu selbst die Originalstelle an: Herc. fur. 922: *victima haud ulla amplior Potest magisque opima mactari Iovi Quam rex iniquus.* An Seneca (wie sonst an die Nürnberger und Franzosen) scheint er seine eignen Blut- und Leichenstücke anzuknüpfen in den Widmungsversen der Sophonisbe:

> Kein Gastmahl kan zu Rom seyn prächtig angestellt,
> Ob Erde, Meer und Luft hierzu ihr Vieh gleich schlachten,
> Wenn Menschen Leichen nicht ihm werden zu gesellt,
> Und nicht der Fechter Blutt besudelt ihre Trachten.

Zitiert werden Senecas Tragödien zu den 5 Stücken (da zum Ibrahim Bassa Anmerkungen fehlen) im ganzen 15mal, und zwar — man beachte die Reihenfolge, in der die gelesensten voranstehn: 4mal die Troades, 3mal Medea, je 2mal Hippolytus, Thyestes, Hercules furens, je 1mal Agamemnon und Octavia. Auszuscheiden sind indes 5 dieser Zitate (4 in der Sophonisbe, 1 in der Agrippina), wo es sich nur um Belegstellen für kuriöse Realien des Lohensteinischen Raritäten-

kabinetts handelt, bloße Zeugnisse jener antiquarischen Scheingelehrsamkeit, die im Grunde eine *rudis eruditio* war, jener Vereinzelung des Wissens, die im Sammeln stecken blieb und darum kein Ganzes wissenschaftlich oder künstlerisch zu erfassen vermochte. Von den übrigen 10 gehören außer den oben verzeichneten 3 der Epicharis noch 2 der Sophonisbe, 5 der Kleopatra an, also grade den Tragödien, die sich am weitesten von Senecas Vorbild entfernen. Meist sind es daher auch nur Anspielungen: die Sitte der Mohren, ihre Kinder zu schlachten, erinnert an die Geschichte von Atreus und Thyestes (Soph. III, 301); Sophonisbe wird eine neue Medea (II, 168), Kleopatra eine neue Helena genannt wie Clytämestra in Senecas Agamemnon (Kl. II, 505 wie Ag. 789). Die Huldigungsworte an den Kaiser am Schluß der Kleopatra (V, 840ff.) knüpfen an das Chorlied der Medea an, in der von der neuen Welt geweissagt zu sein schien (v. 374). „Sein Steh'n und Fallen bleibt Carthagens Stand und Fall" heißt es von Hannibal (Kl. IV, 164) wie von Hector (Tr. 123), und mit Priamus' Schicksal vergleicht Kleopatra das ihre (V, 110 wie Tr. 157): „Ein Fürst stirbt muttig, der sein Reich nicht überlebt". Das alles sind Einzelheiten; das Wesen der Tragödie berührt nur ein Zitat der Kleopatra, wo für die grundsätzliche Gegenüberstellung des schäferlichen Glücks und der Gefahren des Hoflebens (IV, 655) „der schöne Ort aus des *Senec. Hippol.* v. 510" mit seiner sentimentalen Darstellung ländlicher Ruhe herangezogen wird. Gar keine antiken Zitate, von einer Anführung Lucans abgesehen, enthalten die Noten zum Ibrahim Sultan, wo nur Reisebeschreibungen und romanhafte Abenteuersammlungen für allerhand Kuriosa aus der orientalischen Geschichte verwertet sind.

Mit der Agrippina und Epicharis war die dramatische Kraft Lohensteins erschöpft; solche Exzesse konnten nicht mehr überboten werden, und überdies ließen die Amtspflichten des vielbeschäftigten Juristen seine dichterischen

Neigungen nicht aufkommen. Als dann noch einmal wohl von außen die Aufforderung an den berühmten Dichter herantrat, zu der glückseligen Vermählung des Kaisers mit der Erzherzogin Claudia Felicitas ein Schauspiel zu schreiben, da war es ein merklicher Rückschritt gegen seine früheren Leistungen. Er kehrte mit dem „Ibrahim Sultan“ (1673) zurück zu dem Stoffkreis seines Jugendversuchs, der türkischen Zeitgeschichte, die sich als ferner Gegensatz zu der deutschen Heimat und als Schauplatz der furchtbarsten Greuel empfahl, damit zugleich auch zu seinem frühesten Vorbild, bereichert freilich durch seine eignen Errungenschaften. Erklären ließe sich dieser Rückfall in die Gryphische Technik schon durch die längere, siebenjährige Arbeitspause, die ihn gleichsam von vorn anzufangen nötigte; doch mag auch bewußte Absicht, bei der festlichen Gelegenheit an die Art des gefeierten älteren Meisters anzuknüpfen, maßgebend gewesen sein; vielleicht auch der Wunsch, den zu Grunde liegenden schmeichelhaften Vergleich zwischen der geilen Brunst des türkischen Despoten und der keuschen Liebe des glorreichen Kaisers vom Hause Habsburg im Drama selbst zum Ausdruck zu bringen. Das ist denn freilich arg mißglückt; der Ibrahim Sultan ist Lohensteins schwächstes und scheußlichstes Produkt: hätten wir nur dies, so hätten die Recht, die ihn nicht für einen Dichter halten. Nicht eine lebhaft fortreißende Handlung wie in der Agrippina und Sophonisbe, sondern ein dramatisierter zweiteiliger Orientalenroman. Man erkennt daran, wie wenig Lohenstein innerlich dem Vorgänger verwandt ist; während seine Stärke in der Gestaltung der verbuhlten, mit List und Gewalt kräftig handelnden Intrigantin liegt, bleibt die Zeichnung der passiven Schönheit, der leidenden Unschuld ihm versagt. Nie hatte er seit jener nachgeahmten Isabella in den Dramen der Reife den Versuch unternommen, da die Octavia der Agrippina keine wichtige Rolle spielt. Hier sollte Ambre eine verjüngte Katharina von Georgien sein, die keusche Magd, des Priesters jungfräuliches Kind; wie wenig ihre obszönen

Worte [1]) zu der fleckenlosen Reinheit ihres Charakters passen, fällt selbst bei dem uncharakteristischen Pathos der Alexandrinertragödie auf. Ihr Vater, der anfangs wie Otho der Wollust seines Fürsten zu dienen bereit war, wird wenigstens später ein sittenstrenger Odoardo. Ganz naiv aber fragt die Mutter, als Ambre entrüstet den Antrag von sich weist: „Was macht so bitter dir den Liebes-Zucker an?“ (II, 101.) Das sind indes Irrungen und Mängel der Charakteristik; grundsätzlich besteht doch der Gegensatz zwischen dem *castus amor* und der *Venus improba,* zwischen Himmel und Hölle ohne ein Mittelglied, an dem beide teilhaben. Ambre empfindet wie die zarte Octavia der römischen Tragödie Abscheu vor der Befleckung mit Ibrahim; der aber ist ein zweiter Nero, der es für Ruhm hält, „wenn er verdiente Bassen, die für sein Heyl gewacht, kan niedersäbeln lassen“. (I, 536.) Mord und Unzucht herrscht am Hofe des Sultans, der sich weichlichem Genußleben hingibt und Kriegstaten scheut. Wie die Mutter ihm seine Laster vorwirft, fährt er wütend auf sie los und läßt sie unter Todesdrohungen ins Gefängnis werfen. Da Ambre die Söhne des Sultans fürchtet, will er das Hindernis aus dem Wege räumen; „wie ein Verrückter“ stürmt er auf die eignen Kinder ein und tötet trotz aller Bitten der Mütter den Erzieher und den kleinen Murat; die andern vier gleichfalls abzuschlachten, wird er nur durch den Eintritt des Großveziers verhindert. Nur ganz von fern erinnert dieser Zug an die Szene der Troades, wo Andromacha ihren Knaben zu schützen sucht, oder an den Kindermord des rasenden Hercules. Nur von fern die große Liebeswerbung des Sultans, die mit der Notzucht endigt, an die analoge Szene der Phädra (III, 6). Mit Josephs und Susannens Keuschheit wird Ambrens Standhaftigkeit verglichen (II, 657). Sie widersteht allen Lockungen *ut dura cautes* wie Hippolytus (III, 424). Sie bittet flehentlich um den Tod, aber Ibrahim versagt ihr

[1]) Vgl. Erich Schmidt, A. D. B. 19, 122.

das Sterben. In langer Rede nimmt die geschändete Unschuld, eine neue Lucretia oder Virginia[1]), vom Leben Abschied: „Denn ich bin so befleckt, daß auch mit seiner Aschen Der Schandfleck sich nicht läßt von meinem Leibe waschen, Den Fäul und Tod nur kan im Grabe machen rein". (IV, 167.)

Während dem antiken Drama nur wenig Züge entnommen sind, darf man Katharina von Georgien das eigentliche Patenstück nennen. Gleich die erste Szene ist der letzten des ersten Aktes bei Gryphius nachgebildet: der Sultan verfolgt eine Sklavin des Serail mit seinem wollüstigen Begehren; da zieht sie das Messer und ruft die Umgebung herbei. Ibrahim ehrt sie, der von allen Völkern göttlich Verehrte: in einer kurzen Prahlrede zählt er die Städte seines Reichs und die Flüsse als Grenzen seiner Herrschaft auf (I, 140—45). Er willigt ein in den Rat seiner Minister, sich an die Spitze des Kriegsheeres zu stellen (I, 604): „Ach! aber unser Hertze Wird selbst von Angst bekriegt, bekämpfft vom herben Schmertze", klagt er wie Abas und entgegnet auf die Frage nach dem Grund seines Kummers: „Ein Übel, das kein Artzt, als Mufti, heilen kan" (I, 611). Auf die von Gryphius ausführlich erzählte Anekdote von Mahumed und Irene (Kath. II, 299) spielt Lohenstein hier gleichfalls an (III, 518).[2]) Wie Katharina

---

[1]) Sollte nicht Lessing für die Emilia Galotti in manchem von Lohenstein angeregt sein? Mir scheint wenigstens ein Zug, freilich ungleich feiner verwertet, daher zu stammen: ein Bild der unbekannten Schönheit spielt in der Exposition die nämliche Rolle: wie die Kupplerin die Reize der badenden Ambre lüstern schildert (I, 320ff. 352ff.), so preist Conti Emiliens Schönheit.

[2]) Lohensteins Anmerkung hilft dazu, auch die Quelle für diese Stelle der Kath. v. Georg. aufzudecken; es ist Pere le Moyne, La Gallerie des Femmes Fortes (VI. Éd. Paris 1668, p. 438f.): *A la prise de Constantinople, il s'estoit trouvé une jeune Grecque nommée Irenée qui avoit triomphé du Conquérant, et l'avoit fait son esclave. Les Bachas avoient trouvé mauvais ce triomphe d'une Captive, et cette servitude de leur Maistre victorieux; et en avoient fait des plaintes in-*

erklärt Ámbre mutig ihr Widerstreben: „ich kan und wil und sol den Ibrahim nicht lieben“ (II, 507). Und als der Sultan an ihr Notzucht begangen, da erscheint ihm wie dem Perserchach der Geist der toten Geliebten, dazu sechs Geister ermordeter Bassen. Hier folgt indes der Fluchrede, die bei Gryphius keine unmittelbare Wirkung hat, die Strafe auf dem Fuße, indem vier Stumme den entthronten Herrscher erwürgen. Wie in der Epicharis zerfällt die Handlung in zwei Teile, nur in umgekehrter Ordnung; auf die Darstellung der türkischen Mißwirtschaft, der Schandtaten des Sultanregiments, folgt alsbald die Vergeltung. Eine mit dem 4. Akt einsetzende erfolgreiche Palastrevolution erwirkt die Absetzung des Veziers und den Tod des Sultans. Damit sind wieder Beziehungen zum Leo Armenius gegeben, denen eine Anspielung auf Karl Stuart zur Seite steht (IV, 54: „Der Britten Haupte fehlt nur noch der zehnde Stoß Zum Schiffbruch, seit daß er den Pfeiler eingebüsset Durch Strafforts treuen Kopff“). Wie die Verschworenen Kaiser Leo, so schelten hier die Janitscharen den Ibrahim (IV, 19): „in dessen Adern stecket Kein Tropffen Fürstlich Blutt“ (wie Leo III, 342), und endlich frohlockt man: Des Blutthunds strenges Joch sey glücklich abgeweltzt“ (V, 685 wie Leo V, 221). Der Führer der Verschworenen, Bectas, tritt erst nach dem Ausbruch der Revolte mit einer langen Aufruhrrede hervor,

---

jurieuses et meslées de raillerie. Mahomet pour faire cesser ces plaintes de ses Bachas, et pour leur montrer qu'il sçavoit aussi bien vaincre ses passions que prendre des Villes, avoit décapité de sa propre main à la veuë de toute son Armée, son innocente et mal-heureuse Maistresse. Anspielung darauf auch im Wiener „Johann von Nepomuk“ II, 1 (S. 152 bei Weiß) Der letzte Ausgangspunkt allerdings ist die zehnte Novelle Bandellos; vgl. Öftering, „Die Geschichte der ‚schönen Irene‘ in den modernen Litteraturen“, der die internationale Wanderung des Stoffes verfolgt (Diss. Würzburg 1897. Zschr. f. vgl. Litt.-Gesch. 13, 27ff. 146ff.). — Auch L. Pariser hat seine zweifellos richtige Aufspürung der Hauptquelle (Pietro della Valle; Zschr. f. vgl. Litt.-Gesch. 5, 207) wohl Lohensteins Zitat zu verdanken.

prahlerisch wie Michael Balbus (V, 205 ff. wie Leo I, 1). Anders als Theodosia wird die Kaiserin-Mutter Kiosem für die gerechte Sache der Verschwörung gewonnen. Der Traum aber, den Theodosia erzählt, wird hier auf der Bühne vorgeführt, wie denn in dem Bestreben, Erzählung in Handlung umzusetzen, das spätere Kunstdrama dem Volksdrama sich nähert; findet sich doch in Lohensteins selbständigen Trauerspielen kein einziger Botenbericht. Amuratens Geist, des verstorbenen Bruders des Sultans, erscheint der schlafenden Mutter wie im Leo Armenius die Mutter der Kaiserin; der tote Sohn warnt die Sultanin vor dem lebenden: „Auf! Mutter, auff! Es ist nicht schlaffens Zeit“ (IV, 249 vgl. Leo V, 28 f.). Überhaupt spielen Träume eine größere Rolle, während Lohenstein sonst diesen Apparat verschmäht. Ambre hat ein höchst abscheulicher Traum, wie sie von einer Schlange verfolgt ward, ihr Geschick vorgedeutet (II, 45), und die Mütter, denen Ibrahim die Kinder mordet, sehen im Traum zuvor, wie ein erzürnter Strauß sie ihnen entreißt (III, 146).

Der engere Anschluß an das ältere Kunstdrama, der sich in diesen Momenten kundgibt, gilt auch in bezug auf die Form. Der Dialog der unzufriedenen Großen über den Zustand des Reiches (Sz. I, 4) ist ein Zuschauergespräch in Gryphischer Art. Wenn Gryphius seine Katharina mit einem Prolog der Ewigkeit beginnt, so folgt ihm Lohenstein darin nicht in den Werken der Reife, wohl aber in den beiden Türkendramen, der ersten und der letzten seiner Tragödien („Asien“ als Prolog zum Ibr. Bassa, „der Bosphorus“ zum Ibr. Sultan). Die antikisierende Form des Chorlieds, die in den meisten Dramen einer allegorischen, verselbständigten Gestaltung gewichen war (nur Agrippina II ein Chor der vestalischen Jungfrauen), tritt im Ibr. Sultan wieder mehr hervor, wenn auch nicht in der Ausdehnung wie im Erstlingswerk nach dem unmittelbaren Vorbild des Meisters.[1]) Monologe hatte Lohensteins Technik seit dem

[1]) Übersicht über die Chöre: Kerckhoffs 84.

Ibr. Bassa nur noch in der Kleopatra und Sophonisbe spärlich verwandt, während sie in der Agrippina und Epicharis, also auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeit, ganz fehlen. Hier spricht Ambre einen Monolog in ähnlicher Situation wie Gryphs Katharina (II, 7). Selbst in stilistischer Hinsicht ist die Rückkehr zu Gryphius unverkennbar. Während die für jenen charakteristischen ausgeführten Gleichnisse in den Hauptdramen Lohensteins zurücktreten oder gar verschwinden, wählt Ambre einen Vergleich, der an einen ähnlichen der Katharina von Georgien direkt anknüpft: Gr. IV, 1—8:

Wie wenn der Donnersturm der Wetter sich verzogen,
Wenn nach der Blitzen Knall, der Wolcken Nacht verflogen,
Der Tauben matte Schar sich an der Sonn' ergetzt,
Und Rück' und Flügel die des Regens Fall durchnetzt
Abtrocknet bey der Wärm' und die verscheuchten Jungen
Lockt aus des Felsen Klufft mit girrend-trüber Zungen:
So hoffen endlich wir nach Schmertz und herbem schmähn,
Nach Kercker und Verlust die freye Lufft zu sehn.

vgl. Loh. II, 133:

Wie wenn der Himmel sich in schwartze Wolcken hüll't,
Und die betäubte Welt mit Knall und Bitz erfüll't,
Die Turteltauben wild', erschreckt und schüchtern werden:
So ängstig muß auch ich mich furchtsame gebehrden.

Bei der tropisch üppigen Fülle weithergeholter Tropen kann es hier nicht meine Absicht sein, die unerschöpfliche See von Metaphern, in der Lohensteins Dichtersprache schwimmt und ertrinkt, in die Dämme fester Kategorien einzuschließen, zumal das der eigentlichen Aufgabe dieser Darstellung fernliegt. Die Metaphorik zu registrieren, wäre auch unnütz, so lange nicht eine entsprechende Stiluntersuchung für die Italiener, vor allem für Tasso, Guarini, Marino geführt ist, um das Maß der Selbständigkeit zu erkennen [1]); eine Arbeit, die auch Ettlingers Monographie

[1]) Das betont auch, wie schon Schlegel (Vorlesungen, hsg. Minor III, 76), Franz Lichtenstein (Anz. IX, 295).

über Hofmannswaldau nicht enthält.[1]) Nur für die eigentlichen epischen Gleichnisse, die in letzter Linie auf Seneca zurückweisen, darf ich Vollständigkeit beanspruchen. Deren sind bei Lohenstein im Vergleich zu Gryphius nur wenige; in den 6 Tauerspielen 10, also durchschnittlich $1^2/_3$ in jeder, während bei Gryphius $4^3/_4$ auf eine Tragödie entfallen. Ordnet man die Dramen chronologisch, so erkennt man die absteigende Linie, die schließlich auf 0 sinkt und nur zuletzt sich noch einmal erhebt. Es finden sich im Ibr. Bassa 3 Gleichnisse, in der Kleopatra 5, Agrippina 1, Epicharis, Sophonisbe 0, im Ibr. Sultan 1.

Nur noch 4 von diesen sind dem alten, traditionellen Lieblingsgebiet, der See- und Schiffahrt entnommen, das in der Metaphorik freilich ungleich größeren Raum einnimmt;[2]) alle in den beiden ersten Stücken.

I. B. III, 303: Wie der erhitzte Schaum zwar an die Felsen schlägt, Auf Klippen rauer Wind, doch beydes nicht bewegt.

I. B. IV, 210: Ein Mensch, der nach Vernunfft, bald nach Begierden thut, Ist wie auf stürmer See die auffgeschwell'te Fluth, Die bald der West hieher, bald dort der Nord hinschläget.

Kl. I, 23–30: Schiffbruch: Jedoch, wie wenn der Mast schon auf den Klippen springet . . .

Kl. IV, 129: Wie, wenn ein Palinur in stürmer Flutt verdirbet: Das Schiffs-Volck alsobald um neue sich bewirbet.

Die Jagd, das Tierleben, dagegen spielt in Lohensteins Vergleichungen gar keine Rolle. Nur noch 1 mal wird Gewitter verwandt: Ibr. Sultan II, 133 in Anlehnung an Gryphius (s. o.); 1 mal selbständiger der Aprilregen: Ibr. B. III, 53: doch wie bey kühlem Mertzen Des Himmels Angesicht bald finst're Wolcken schwärtzen, Bald auch die Sonne scheint: So handelt uns die Noth.

---

[1]) Ettlinger, Hofmannswaldau S. 92–107.

[2]) Eine statistische Sammlung aller darauf bezüglichen Vergleiche im Ibr. Bassa und den beiden Kleopatra-Ausgaben hat R. M. Werner dargelegt (Zschr. für die österreich. Gymnasien 29, 296ff.; 1878), dessen Schlüsse mir indes unverständlich sind. Beachtenswert gegen ihn und Scherer (Kleine Schriften 2, 315) und grade durch Werners Statistik geschützt bleibt Konr. Müller 68, nur daß seine und Kerckhoffs' Folgerung zu weit geht (vgl. oben S. 24, Anm. 1).

Auch hier zeigt sich die Eigenart des Neuerers und der neuen Zeit, die zum Fernen, Malerischen, Musikalischen neigt:

2 mal Vergleiche mit dem Morgen:

Kl. IV, 613: Wie, wenn die güldne Sonn' aus Thetis Schooß auffstehet, In der durchklärten Lufft des Nebels Dampff vergehet.

Agr. I, 34: Wie wenn die Morgen-Röth' aus Amphitritens Bett An blauen Himmel steigt, die düstre Dünste schwinden.

2 mal mit dem Abend:

Kl. II, 246: wie wenn der düstre Schimmer Des braunen Abends itzt die blauen Hügel deckt, Die Schnecke, die den Thau von den Gewächsen leckt, Schier neuen Geist bekommt.

Kl. IV, 119: wie die Abend-Röth', In dem sie in das Meer bepurpert untergeht, Ein helles Morgen-Licht der Sonnen uns bedeutet.

Im letzten Schauspiel wird häufig ein negativer Vergleich gebraucht: I. S. II, 137: Kein bestürmtes Schiff wanckt in den Wellen mehr, Es zittert von dem Nord kein Espen-Laub so sehr, Als meine Seele beb't. 173: Kein Schiff irr't furchtsamer in klippen-reicher See, Wenn Well' und Sturmwind es bald tieff, bald in die Höh' Wie einen Ball umbwirfft; kein bebend Sclave zittert, Wenn sich auff seine Schuld sein Halßherr hat erbittert, In seinen Fesseln so; auch kein Verbrecher nicht . . .: als mein bestürtzt Gemüthe Von Furcht und Hofnung wallt. — Von den Parabeln mögen hier nur die erwähnt werden, die man auf ähnliche Vergleiche bei Seneca beziehen kann: Ruhe nach dem Sturm (vgl. H. f. 1088: *nec adhuc omnes expulit aestus, sed ut ingenti vexata noto servat longos unda tumultus et iam vento cessante tumet)*, Agr. V, 8: wenn sich gleich Sturm und Wetter leg't, So still't sich doch nicht bald die Kräuselung der Wellen: So pflegt auch Furcht und Angst im Hertzen auffzuschwellen, Wenn man im Port gleich ist, wenn schon die Noth vorbey. Sonnenuntergang (vgl. Tr. 1140), Kl. I, 401: Wenn sich der Sonne Rad senckt in die düstre See, So sieht man, daß sie erst mit Blutte nieder geh'. Meist wird dies zur Metapher zusammengedrängt: Soph. V, 336: Die Sonnen sind erst schön, wenn sie zu Golde gehn. Epich. 3, 241: Die Glut, wenn sie verlescht, verdoppelt Strahl und Licht.

Der zunehmende Ersatz der Gleichnisse durch die kurze Metapher ist überhaupt für die neue Kunst charakteristisch. Was bei Gryphius parabolisch ausgedrückt war, wird bei Lohenstein metaphorisch: Epich. II, 379: „zumal mein Stand für grosser Götter Blitzen, Der nur die Cedern trifft, mich mächtig war zu schützen"; Agr. I, 161: „Was

für Feind dreut unser Zederfall?“ (Auch schon Vondel, Peter en Pauwels, v. 1590: *hoe deze ceder viel*). Ohne diese Manier weiter zu verfolgen, die im Prinzip ein berechtigter Fortschritt für das Drama war und nur durch ihre Häufung zur krassen Entartung geführt hat, hebe ich nur weniges heraus.

Der bildliche Ausdruck, der in Senecas Spruch: *et ferrum et ignis saepe medicinae loco est* (Ag. 152) latent bleibt, wird im Deutschen ausmalend erweitert (Agr. IV, 166): Die Wunden lassen sich mit Messern übel heilen. — Sie heiln, wenn Salbe nicht dem Krebse steuren kan.

Zwei Metaphern mit einander verbunden, die in zwei abhängigen Relativsätzen korrespondierend ergänzt werden:

I. S. IV, 105: daß deiner Unschuld müsse Des Blutthunds kaltes Blutt Seiff' und Zinober seyn, Das dich entweihte wäsch't von allen Flecken rein, Das dein' entfärbte Zucht und Rosen deiner Ehre Mit frischem Purpur mahl't.

Die Metapher mit dem eigentlichen Ausdruck zusammengestellt:

a) in parataktischer Folge: I. S. I, 119: man zündet mit der Flutt Den Kalck, das Lieben an durch kalt-gesinnt Entschlüssen. 282: Die uns für Anmuth Trotz, für Blumen Disteln gab.

b) in zweigliedriger Verbindung: Epich. III, 140: Ich sehe Witz und Muth Compaß und Mast verlieren; 259: Ich kenne Meer und Glücke. Soph. IV, 226: Der Liebe Zucker kan nicht Treu' und Milch vergällen.

Eine noch künstlichere Stilfigur als diese zweigliedrig-metaphorische ist die zweigliedrig-korrelative Verbindung. Sie steht:

a) regelmäßig korrespondierend: Kl. I, 791: Wer Sieg und Weinbeer pflantzt, Dem kommt auch Beutt' und Trauben. II, 539: So bellen Hund und Neid Gestirn und Tugend an. I. S. I, 21: Hat Sonn' und Fürst an Dunst und Mir was liebenswerth? V, 448: Daß Mensch und Ameis nur zum eigenen Verderben So Ehr' als Flügel kriegt.

b) in chiastischer Stellung: Kl. IV, 450: Mit Sonn' und Tugend wird Neid, Schatten nur gebohren. I. S. I, 19: So Sonn' als Brunst verraucht, wo Hertz und Luft ist trübe[1]); 26: So Blitz als Liebe wird gezeugt aus Kält' und Dunst; 213: So Würd als Helffenbein Muß reiner als schlecht Thon und grober Pöfel seyn.

Diese schöne Redeblume hat fürs Drama zuerst Lohenstein im Herbarium der Rhetorik gepflückt, während Gryphius' tragischer Stil sie noch nicht kennt.

Auch bei den Stilfiguren, zu denen ich damit komme, muß ich mich statt systematischer Inventaraufnahme auf fragmentarische, doch in ihrer Art abschließende Beobachtungen beschränken. Das Interessanteste hab ich bereits vorweggenommen; so verzwickte Wortfügungen begegnen indes nur selten. Weit häufiger sind die einfachen Zweiheiten; Beispiele in Hülle und Fülle:

Agr. I, 273: Zorn und Hitze. Kl. I, 215. 216. 559. 574. 577. 621. 804. 808. 839. 852 905. 970. 982. 989. 994. 997; gern werden allitterierende oder reimende Doppelverbindungen verwandt: I. S. I, 170 Rach und Stich; IV, 453 Reich und Recht; Weib und Wahn.

Das ἓν διὰ δυοῖν, das zum guten Teil auf volkstümlich deutschem Brauche beruht, ist gradezu Lohensteins Lieblings-

[1]) Dieselbe chiastische Doppel-Metapher findet sich auch in Henrich Anshelm von Ziglers „Asiatischer Banise" (hsg. Bobertag in Kürschners Deutscher National-Litteratur, Bd. 37), S. 76, 7: „Wo hertz und lufft trübe ist, da wird sonne und brunst dunckel." Überhaupt steht dieser gelesenste Kunstroman des ausgehenden Jahrhunderts (1689 erschienen), wie schon Erich Schmidt (Schnorrs Archiv 9, 413 und A. D. B. 45, 170ff.) bemerkt hat, in engen Beziehungen zum vorausgegangenen Kunstdrama; stofflich weist der zugrunde liegende Gegensatz von Tyrannei und Unschuld, stilistisch die sinnlich metaphorische, marinistisch gefärbte Sprache auf den Zusammenhang. Besonders hat Lohensteins Ibrahim Sultan gewirkt: das Eingangsgespräch zwischen Ibrahim und Sisigambis (I, 9—19) ist Vorbild für den Dialog zwischen Chaumigrem und der Prinzessin (76, 3—10). Ambrens Weigerung „Ich kan, und wil, und sol den Ibrahim nicht lieben" (II, 507) hallt nach in Banisens Absage „Ich kan, ich soll, ich will den Chaumigrem nicht lieben" (269, 25). Balacin hat seine Liebeserklärung von Lohensteins Nero gelernt:

figur geworden. Dagegen kommt jenes Merkmal von Gryphius' Stil, die Dreiheit von Worten, nicht so oft vor, durchschnittlich etwa 1 mal auf 100 Verse:

159, 7–24: „Denn wie die Sonne auch abwesende würcket, und man den unsichtbaren Göttern die meisten opffer gewähret; also schwere ich, daß mich dero schönheit auch in der ferne verwundet und die strahlen ihrer tugend entzündet haben. Die begierden haben durch dero hohes lob auch von weiten als ein zunder glut gefangen, welche aber nunmehro durch den blitz gegenwärtiger krafft vollkommene Flammen zeigen. Hemmet sie nun nicht, unvergleichliche Banise, diese brunst, und lässet die brennende Sonne sich nicht in ein güldnes licht süsser gegenhuld verwandeln, so muß Balacin zu asche werden. Ich erkühne mich nunmehro ungescheut zu sagen: Ich bin verliebt. Banise ist die Sonne, ich ihre wende: sie ist mein nord stern, ich ihr magnet. Schönste vollkommenheit, mein glüendes hertz zündet ihr den weyrauch reinester liebe an, und ich schwere, auch mein getreues leben aufzuopffern. Weil nun der Götter tempel dem offen stehet, welcher sie zu verehren suchet: so eröffne sie demnach ihr himmlisches heiligthum der seelen, und verschmähe nicht das flammende opffer ihres ewig gewiedmeten Balacins."

Vgl. Agrippina II, 1 (v. 3–12. 19–28): „Wir haben süsse Wunden Von ihren Strahlen zwar abwesend schon empfunden; Denn Sonn und Schönheit wirck't, auch, wenn man sie nicht sieh't, Unsichtbarn Göttern ist zu opffern man bemüh't. Itzt aber brennen wir, nun der Begierden Zunder, den Uns ihr Lob gebahr, durch ihrer Blitze Wunder Vollkömmlich Flamme fäng't. Hemm't nu sie, Schönste, nicht Die Zügel unsrer Brunst, und steig't ihr güldnes Licht An Mittag süsser Hold, muß Nero Asche werden Durch heissen Sonnenschein der blitzenden Gebehrden . . . Wir sind in sie verlieb't, wir küssen ihr die Hände, Sie ist mein Sonnen-Rad, ich bin die Sonnen-Wende, Sie ist mein Nordenstern, ich aber ihr Magnet. Du Abgott unsrer Zeit, mein glüend Hertze steh't Zum Weyrauch angesteck't. Ich wil mein treues Leben Auf deiner Brust Altar dir hin zum Opffer geben. Nun, so eröffn' uns auch dein Himmlisch Heiligthum Der Seele, deine Brust; der Sonne gröster Ruhm Ist: daß sie allen schein't. Der Götter Tempel stehen Dem offen, der sie ehr't."

Hier also statt in französischen Liebesbriefstellern hätte Müller-Frauenstein suchen sollen (Zschr. f. d. Ph. 22, 168. 184). — Weiter deute ich noch wichtiges an: Gryphisches Lob der Be-

Im 1. Akt der Kleopatra mit seinen 1124 Versen 10 mal, da v. 1085 als nicht synonym nicht mitzählt: I, 9. 171. 189. 305. 403 710. 855. 941. 1031. 1103. Auch dies allitterierend: I. S. V, 274: Haupt, Halß und Hand; eigentümlich IV, 452: Liebe, Blutt und Sohn; selbst beim Konflikt IV, 430: Furcht, Lieb' und Rache kämpfft in meines Hertzens Höle.

---

ständigkeit 382, 4—12. An Karl Stuarts letzte Reden in Gryphius' Trauerspiel knüpft an die „Trauer- und abschieds-rede der sterbenden Banise" 391, 1—395, 21. „Diese unter dem andern frauenzimmer wie eine Sonne unter den sternen, welche fast unterzugehen schiene" 186, 22; ebenso die Schönheit der Prinzessin Fylane, „welche wie ein liecht, welches ietzt zu löschen beginnt, die meisten strahlen von sich warff" 321, 17; vgl. Sen. Tr. 1138ff. und oben S. 203. Standhaftigkeit im Tode: „so leuchtete doch aus seinen augen ein Majestätischer blick herfür, . . . und in seinen blicken ließ sich eine besondere mit Majestät vermengte sanfftmuth spühren, welche alle diejenigen, so ihn ansahen, zum weinen bewegte" 194, 34; vgl. Sen. H. O. 1746: *tam placida frons est, tanta maiestas viro.* — Banisens Hingebung: „Ich folge, wo man mich hinführet. Ich will mit ihm die verbrannten mohren besuchen, ja auch die kalten nordländer, wo sich die weissen bären auffhalten, nicht ausschlagen" (257, 31) erinnert an Phädras Anerbieten (v. 613ff.): *non me per altas ire si iubeas nives, Pigeat gelatis ingredi Pindi iugis; Non, si per ignes ire et infesta agmina, Cuncter paratis ensibus pectus dare.* — Häufig sind Lohensteinische Buhlszenen: 91—92, 9. 247, 15. 248, 26. Grausame Hinrichtung: 138, 6 - 146, 10. 192—196. 319, 10. „Ein tod ist viel zu wenig auff dieses verbrechen, du solst hundert arten davon empfinden" 227, 22; „ein hundertfacher tod wird viel zu wenig seyn" 354, 26. „Gelindigkeit nur ein kleiner aufschub ihrer tyranney" 141, 25; „da man auch die auffenthaltung des lebens zur neuen folter machet, und uns verhindert zu sterben, wodurch wir unsere ruhe suchen" 186, 39. Greuelszenen wie im Herodes: 328f. („hier sahe man die cörper . . . in ihrem blute liegen, dort klebte noch an den mauren das verspritzte gehirn der unschuldigen kinder" 329, 8. 13); vgl. 341, 11—15. „Kalten Angstschweiß" erregend: 98, 22. 252, 26. 320, 35. 321, 12. 394, 5. Rodomontade Chaumigrems 219, 26. Typischer Streit zwischen Gewalt und Güte, Willkür und Milde: das *quod libet, regi licet* 220, 12. 224, 26. 29. 38. 225, 5. 249, 5. 251, 35 („Fürsten ist alles erlaubet, weil ihre fehle der purpur bedeckt"; „alles, was gecrönten häuptern beliebet, das haben die Götter erlaubet"; vgl. oben S. 302: Kath. v. Georg. III, 438; Agr. II, 42). — Konflikts-

Mehr als in einzelnen Worten wird das *τρίκωλον* in ganzen Satzgliedern angewandt:

Kl. I, 137: baut Pfeiler in die See, sucht bey der Natter Gunst, und Flammen in dem Schnee; II, 624: heißt sie die Wasserfarth: der Klugen Aberwitz, die Schiffe: Todtennachen, das Meer: des Typhons Schaum; V, 750: für dessen todtem Bild des Caesars Geist beseelt, das Antlitz schamroth ward, die Seele Seuffzer ließ. — Agr. I, 469: sein Erbrecht noch mein Schein, sein Zepter noch mein Schild, sein Reich mein Leben seyn; V, 186. — Epich. II, 405: die Lorbeern solln dein Krantz, der Adel dein Gewien, und Reichthum seyn dein Lohn; 458: der Kampff-Platz ist ihr Hauß, Gefahr ihr Auffenthalt, der Sarch ihr Ehren-Thron.

---

monolog 230f. („Schauet, wie furcht, liebe und ehre in meiner brust kämpffen“ 231, 13; in Balacin verursachen „ehre und liebe einen hefftigen wett-streit“ 165,23). — Stilgepflogenheiten: Zweigliedrigkeit durchgehends, z. B. „pfeiler in die see bauen, und bey der natter gunst suchen“ 239, 19 (nach Lohenstein, Kleopatra I, 137: „baut Pfeiler in die See, sucht bey der Natter Gunst“; vgl. 148, 15: „freundschafft bey einem Drachen und artzney bey einer spinne suchen“); „wenn die ehre mein leichen-schmuck und die tugend mein grab-stein seyn soll“ 363, 30; „dieser stich wird mir durchs hertze, die aber durch die seele dringen, mir kurtze schmertzen, und dir ewige quaal verschaffen“ 381, 5 (hier antithetisch, meist synonym); ferner 75, 18–20. 219, 19–23. 231, 15. 244, 36. 405, 35. — Dreigliedrigkeit a) in Worten: „Sturm, unglück und hertzeleid“; „thränen, blut und asche“; „zeit, witz und vernunfft“ 269, 9. 12. 271, 23. b) in Gruppen und Sätzen: „den verräther meines vaterlandes, den hencker meiner freunde, und den mörder meiner landes-leute 231, 37; „daß du die grufft dem throne, und ein henckerbeil dem zepter, ja die grausamste marter einer Käyserlichen liebe vorzeuchst“ 266, 29; „welcher verlangen im gemüthe, entsetzen in den augen, und begierde im hertzen erwecket“ 298, 14; „Sie befördere ihre wohlfarth, rette ihr leben, und stille mein verlangen!“ 353, 3; wovor die helden zittern, die starcken beben, und die tyrannen erschrecken“ 391, 3. — Dreigliedrig auch die priamelartige Aufzählung von vergeblichem Tun: „wer die ewige beweglichkeit der winde stillen, den monden mit der Hand begreiffen, und das wandelbare glück zum stande bringen will, der thut einerley und verlohrne arbeit“ 223, 15. Das damit verwandte pathetisch-hyperbolische „Eher“ fehlt allerdings; „So wenig“ auch nur grotesk-komisch in Scandors Rede 256, 14.

Diese Figur ist nicht etwa durch die Struktur des Alexandriners bedingt; sie findet sich ebenso in der Prosa der Vorreden, geht also auf rhetorische Regeln zurück („Agrippine, welche Rom anbethen, der Käyser verehren, die Völcker bedienen musten").[1]) Um ein Glied erweitert:

Epich. III, 227:

> Daß er bey'm Nero Gnad, Erbarmung in der Hellen,
> Bey'm Pantherthiere Gunst, ihm in Charybdis Wellen
> Einbildet einen Port.

Ähnlich viergliedrige Wortverbindungen: Kl. I, 95: Blitz, Hagel, Schlossen, Regen; 496. 897.

Wirkliche Häufungen, wiederum ein Kennzeichen von Gryphius' Manier, spielen hier keine merkliche Rolle; durch die Abwesenheit der gehäuften schwerlastenden Einsilbler, die der älteren Tragödie das Gepräge geben, wird die Sprache leichter und spielender. Am meisten findet man noch im Ibr. Bassa, jener Stilnachahmung des Vorgängers (I, 52. 77), dann wieder im Ibr. Sultan, der Gryphius am nächsten stehenden späteren Tragödie. Dort auch der für Gryphius charakteristische Satzbau, eine lange Periode mit kurzem Nachsatz: I. S. I, 405—23 („Als" 10 mal wiederholt, zu 19 Versen Vordersatz 2 Verse Nachsatz); 506—40 (10 mal „daß"). Periodisierung ist freilich allen Tragödien Lohensteins eigen, gehoben zumal durch die Anapher (anaphorisches daß" 9 mal: Agr. I, 49–62; 4 mal: V, 213—28; Epich. I, 607—18: „daß er" . . . [9 mal], Verdammt den Blutthund schon"). Nicht allzu häufig dagegen lange Anreden (I. S. V, 205—14: „Ihr Helden, derer Arm" . . ., 3 Relativsätze); Sätze mit dem verallgemeinernden „Wer" am Eingang einer

[1]) Noch mehr in Hallmanns Vorreden: „sie sahe den Ehmann in einen Hencker, ihre Bluts-Freunde in beschimpffte Leichen, Sich selber in eine Sclavin verwandelt"; „als die ärmsten Christen in den trübseeligsten Verfolgungs-Zeiten an statt des Tempels eine Grufft, des Predigstuhles einen Sarg, deß Altares ein häufflein Erde gebrauchen musten."

langen Rede, entsprechend dem *quicumque* der römischen Tragödie (vgl. oben S. 202f. 268):

Kl. V, 1: Wer auf das leichte Rad des blinden Glückes traut,
Auf seiner Tugend Grund nicht schlechte Thürme baut,
Die Fürsten dieser Welt der Erde Götter nennet,
Wer viel weiß ausser sich, sich in sich selbst nicht kennet,
Wer sich auf's Zepters Glas, des Thrones Grund-Eiß stützt;
Der komm' und lern' allhier, wie der so schwanckend sitzt,
Der auf dem Gipffel steht. (Vgl. Sen. Tr. 1; kürzer I. S. II, 268).

Der Steigerung bei Gryphius (Leo Arm. II, 497 ff.) ist eine analoge bei Lohenstein nachgebildet:

Agr. I, 255: Zwar man enthärtet Stahl, man kan die Tiger zähmen,
Auf wilde Stämme Frucht, auf Klippen Weitze sämen,
Die Gifft in Artz'ney kehr'n; das aber geht nicht an,
Daß man der Ehrsucht Gifft vom Hertzen sondern kan.

Von den Hyperbeln tritt die Figur der Unmöglichkeit zurück, nur noch 4 mal in allen Tragödien, also seltener als bei Seneca oder gar bei Gryphius:

Kl. II, 393:

Der Angelstern sol eh' aus seinem Wirbel wancken,
Als ich, mein Hertz und Haupt, aus meiner Liebe Schrancken
Ein Haar breit weichen werd'.

Kl. IV, 34:

Man wird die Glutt eh' kalt, als mich betrüglich finden.

Agr. I, 427:

Ob sich nicht Hitz und Glutt bequemer scheiden lassen,
Als eine Mutter sol ihr Eingeweide hassen.

Epich. II, 471:

Eh sol der Sonn' ihr Licht und uns der Geist verschwinden,
Als sie den Blutthund frisch, dich sol im Kercker finden.

Allenfalls mag man anreihen I. S. II, 155:

Mein Leib sol Würmer hecken,
Die Brüste Molche nehr'n, eh ich mit ihm beflecken
Mir Seel und Glieder will.

Das Streben nach eindrucksvoller Verstärkung führt zur Aufzählung einzelner Fakta, die von der Aufzählung gehäufter Substantiva nicht immer scharf zu trennen ist:

I. B. I, 136 ff. 146 ff., V, 7 ff., I. S. V, 218–29: Der Muth, mit welchem ihr . . . Die Tugend, die ihr ließ't . . . Die Brandmal auf der Stirn und Wunden auf der Brust . . . Die Narben, die ihr noch . . . Das Blutt, das neulich noch . . . Verwundet meine Seel und schneidet mir durch's Hertz (Muster: Gryphius, Leo I, 1–8; wörtlich anklingend).

Damit ist die bloße Anspielung auf Ereignisse der Vorzeit der Sache nach verwandt; in beiden Fällen wird an Früheres erinnert, werden schulmäßig *exempla* der Vergangenheit herangezogen, um für die Gegenwart zu dienen:

Agr. II, 203. III, 204. Epich. I, 402. 461 (Ist ihr die Raserey der Grachen unbekand? . . . Wie viel hat Marius und Sylla Blut gesoffen? — Hat jenen Nero nicht, den Cajus übertroffen?) IV, 74. Soph. I, 393. 420. 424.

Neigt aber jenes Verfahren zur Breite, so kann dies in Kürze geschehn; Aufzählungen sind daher in den langen Reden, Anspielungen in der kurzen Wechselrede am Platze. Besonders beliebt sind sie in dialektischen Streitszenen, die in ausgedehntem Maße mit der Figur der *Concessio* arbeiten:

Die „Formel Gesetzt, daß auch" (Kl. I, 161. 303. 383: „Man gäbe dis auch nach"; Epich. I, 82. 630. III, 135. 193. 413. V, 127. 135. 314; Soph. I, 320. II, 191. IV, 56) erweitert sich zu „Gesetzt auch, nicht enträumt" (Epich. I, 418. II, 386), „Gesetzt nun, nicht enthangen" (Epich. II, 59).

Als typisches Ausdrucksmittel des bewegten Dialogs mit kurzen Anspielungen und Einräumungen aber gilt die Stichomythie; in ihr spielen sich Beratungen, Streitigkeiten, Debatten in langer Folge von Einzelversen ab. Hier vor allem drängt sich zusammen, was der rhetorischen Tragödie am liebsten ist: die kurze Antithese und die epigrammatische Sentenz, für die man nicht erst Belege zu geben braucht. Auf Seneca mag man die genaue Responsion zurückführen, die die gleichen Worte in Rede und Gegenrede zurück-

prallen läßt (Soph. I, 307: „Solln wir durch Trotz das Beil selbst auf den Eh-Schatz wetzen? — Solln wir durch Furcht das Beil uns selbst an Nacken setzen?"). Aber schon der Hang zu. sentenziösen Gemeinplätzen weist zugleich auf Euripides, und der allein bedient sich stichomythischer Partien in größerer Ausdehnung. Nicht bloß rhetorische Absicht ist bei dem Deutschen wie bei dem Griechen bestimmend, sondern mehr noch die realistische Tendenz, der Sprache des gewöhnlichen Lebens mit ihrer abgebrochenen Kürze nahe zu kommen. Daß Lohenstein wirklich den Euripideischen Gesprächston der natürlichen Rede einzuführen beabsichtigte, mag auch die stichisch abgezirkelte Ausführung dem wenig entsprechen, lehrt die Bemerkung, mit der er seine gelehrten Noten zu rechtfertigen sucht: „In dem sich doch nicht allezeit thun läst, denen Wechsel-Reden lange Erzehlungen weitläuftiger Geschichte einzuverleiben; insonderheit, da wir Deutschen ohne dis wegen unserer zugemässenen weitläuftigkeit denen stachlichten Außländern ein Dorn in Augen zu sein pflegen". Auch hierin nimmt Lohenstein in der deutschen Tragödie des 17. Jahrhunderts dieselbe Stellung ein wie Euripides in der griechischen; ganz richtig bemerkt Erdmann Neumeister: *Caspar ille multitudine sententiarum propius ad Euripidem accedit.*[1])

4. Die Epigonen.

Zur selben Zeit, als Lohenstein im Ibrahim Sultan zu Gryphius zurückkehrte, ließ der dritte schlesische Dramatiker, Johann Christian Hallmann[2]), seine ersten Trauerspiele er-

[1]) Neumeister, Specimen dissertationis, s. v. Lohenstein.

[2]) Hallmann: Erich Schmidt A. D. B. 10, 444. Nicht rechtzeitig benutzt hab ich die Abhandlung von R. M. Werner, Joh. Christ. Hallmann als Dramatiker (Zschr. f. d. österr. Gymnasien 50, 673—702; 1899). Ihm ist der Nachweis von Hallmanns Fortleben in der Haupt- und Staatsaktion Johannes von Nepomuk gelungen (Karl Weiß, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien 1854; S. 116ff. 121, 127—29, 137, 155 nach Theodoricus,

scheinen, die Gryphische Motive mit Lohensteinischem Schwulst und eigenem blühendem Blödsinn vereinigen. Wenn man den Weg von Gryphius zu Lohenstein in allgemeinen Umrissen mit dem von Aischylos zu Euripides vergleichen kann, so gelangt man hier in der Entwicklung etwa zu Timotheos von Milet, dessen barocke Manier wir jetzt aus den Persern kennen; darauf weist die Richtung auf das Musikalische, Opernhafte, die Wendung *ἐπὶ τὸ μαλακώτερον* auch im Stil, der Lohensteins Süßlichkeit quantitativ und qualitativ weit übertrifft. Hier wie dort hat „das Ornamentale das Tektonische überwuchert“;[1]) die Rücksicht auf den Wohllaut der Verse, den Schmuck der Rede führt zur Rücksichtslosigkeit gegen den logischen Sinn, der zum Knecht des Wortes geworden ist; was einst Vernunft war, wird bei ihm zum Unsinn.

Die Zeit hat wohl die Empfindung dafür gehabt, daß

Kath. v. England); [wozu Homeyers Dissertation über diese Aktion (Berlin 1906) einiges nachtragen wird.] Auch daß sich seiner sorgfältigen Analyse der Gesamtausgabe die Möglichkeit ergibt, den Theodoricus als erstes Drama hinaufzurücken, ist erwägenswert. Sonst überschätzt er wohl etwas die Neuheit und Bedeutung seiner Ergebnisse. Daß Hallmann den Volksdramatikern sich nähert, ist gewiß richtig und im Grunde schon von Gervinus erkannt; schwerlich aber würde er seinem neuesten Retter danken, der ihn in die Sphäre des für uns freilich kurzweiligeren gemeinen Theaterdramas hinabstößt. Nicht bewußtes Hinausstreben aus den Fesseln des Kunstdramas, sondern unfreiwilliges Hinabsinken kennzeichnet den Dichter. „Vertiefte psychologische Motivierung“ (S. 690) kann ich wirklich bei ihm nicht entdecken, im besten Fall wie in der Mariamne geschickte Mache. — Nur dem Titel nach bekannt ist ein spätes Trauerspiel Hallmanns „Die unüberwindliche Keuschheit oder die großmüthige Princessin Liberata“, für dessen Widmung ihm Fürsten und Stände im Mai 1700 nur unwillig eine Belohnung zuerkannten; „doch daß derselbe ins künftige mit dergleichen Dedicationen die Fürsten und Stände verschonen solle.“ Vgl. Knaflitsch, Zschr. d. Vereins für die Geschichte Mährens und Schlesiens 6, 304 f.

[1]) U. v. Wilamowitz, Die Perser des Timotheos (Leipzig 1903), S. 48.

sie es hier nur mit einem Dichter dritten Ranges zu tun hatte; sie hat es nur auf ihre Art anders ausgedrückt. Wenn Erdmann Neumeister ihn *grandiloquus usque ad vitium* nennt mit Quintilians Urteil über Aischylos, der in seinen Augen tief unter Sophokles und Seneca steht, so kommt die abwärtssinkende Bewegung in dieser dreifachen Stufenfolge gut zum Ausdruck. Gryphius ist der unbestrittene Altmeister, der deutsche Sophokles, hinter dem Lohenstein als deutscher Seneca einen sekundären Platz einnimmt, und nur mit Einschränkung wird ihnen Hallmann, der deutsche Äschylus, an die Seite gestellt.

Dabei erhebt dieser Jurist, der in seinen Dramen sogar seine hebräischen Sprachkenntnisse auskramt,[1]) durchaus gelehrt-literarische Ansprüche: nur „diejenigen Schauspiele, so von Ehrliebenden und Gelehrten, nicht *plebeji*schen und herummschweiffenden Personen an Tag gegeben werden", erscheinen ihm würdig und nutzbar. Zu seinen späteren Trauerspielen, dem Theodoricus und der Katharina von England, und zu den Übersetzungen Adelheid und Heraclius wählt er als Motto Sentenzen aus der römischen Tragödie, die allbekannten Gemeinplätze aus dem Thyestes (344—47. 388: jenes Chorlied, das Heinsius lobte und liebte; 596 f., 613f.) und Hercules furens (325 f.). Das besagt indes, als bloßer Schmuck, nichts für den Einfluß Senecas, der in den Anmerkungen nicht genannt wird und höchstens noch für den längst gemein gewordenen Gegensatz von Tyrannei und Unschuld in Frage kommt; es genügt vielmehr, ihn als Stilkünstler an romanische Vorbilder, als Dramatiker an die

---

[1]) Mariamne, III. Chor: „Nimm von uns an die letzten Opffer-Gaben! Ob du nun gleich bist worden den Methim, So wirst du doch ins Kefer eingegraben Als ein Zaddick, nicht wie die Reschaim." V, 492: „an rauhen Todes Klippen Zerscheitert kein Zaddick, den selber Adonay Gezeichnet in die Hand!" 616: „Sie ist als ein Zaddick, nicht als Raschah gestorben. Hier ist kein Isop noth, der ihre Glieder wasch'; Ihr Tohora bedarff hier keiner warmen Asch'."

deutschen Vorgänger anzuknüpfen. Alle drei Gattungen der Tragödie sind in seinen drei Hauptwerken vertreten: das Märtyrerdrama in der Sophia, das Intriguendrama in der Mariamne, das Tyrannendrama im Theodoricus Veronensis. Schon die Wahl des Intriguenstoffes beweist, daß er von Lohenstein gelernt hat; aber das Lohensteinische Thema wird mit Gryphischen Motiven und Mitteln durchgeführt. Dem älteren Drama des Gryphius steht er im ganzen näher, freilich nur so wie der Verfasser des jüngeren Titurel zu Wolfram steht. Darauf deuten außer der wirren, wüsten Häufung von Motiven vor allem die katholisierenden Tendenzen des Konvertiten, die am stärksten in dem ersten Drama der Sammlung hervortreten.

Mit wenigen Worten läßt sich der Inhalt der „beständigen Märterin Sophia“ angeben (1671). Eine edle Römerin bekennt sich zur Zeit der Hadrianischen Christenverfolgungen zur neuen Religion. Vergeblich sucht man sie zum Widerruf zu bringen, der Kaiser naht sich ihr als verliebter Schäfer; aber gewappnet gegen alle Anfechtungen von Fleisch und Welt, Tod und Teufel weist sie ihn ab. Trotz der Fürbitte der Kaiserin Julia Sabina wird sie ins Gefängnis geworfen, ihre drei Töchter vor ihren Augen hingemartert, bis ein sanfter Tod die standhaft Duldende von ihren Qualen erlöst.[1]) Schon hieraus erkennt man als das Hauptmuster die Felicitas-Übersetzung des Gryphius, auf die Hallmann einmal in der Anmerkung verweist. Von Äußerlichkeiten abgesehen (wie der genauen Stilkopie der Vorrede und Inhaltsangabe) ist vor allem das Thema das gleiche: das ohnmächtige Wüten menschlicher Tyrannei gegen übermenschliche Beständigkeit, als deren „rares Beyspiel“ Sophie er-

[1]) Daß in der Sophia Obszönitäten vorkommen, wie Gervinus angibt, ist ein bei flüchtiger Lektüre erklärlicher Irrtum, der schon von Bobertag richtiggestellt ist; das einzige von Belang unter den allgemeinen Redensarten seines Aufsatzes (Schnorrs Archiv 5, 152—190; 1876). Wysocki ist hier, wo er mit ungenügendem Material arbeitet, am schwächsten (442—44).

scheint. Ihre Reden sind eine stete Predigt von der Vergänglichkeit der Welt, die ein Schauplatz blasser Leichen ist; „es fallen leicht entzwey die schönsten Kaiser-Krohnen“ (II, 290): zerbrochene Kronen zieren symbolisch das Titelbild bei Gryphius und Hallmann. Nur wird die schon im römischen Hippolytus ausgesprochene Gegenüberstellung der Unruhe in Rom und der Sicherheit des Landlebens (I, 253) mehr der italienischen Modepoesie des Seicento angenähert, auf deren Klassiker Marino sich die Anmerkung beruft. Dagegen stimmt eine Reihe von Einzelzügen wieder mit der Felicitas überein.

Wie diese betet Sophie: „Gott, dreymal grosser Gott“ (I, 52. IV, 218. V, 202 vgl. Fel. I, 22 = *sator verende*, Caussinus); sie erklärt: „Eh'r wil ich lassen mich in tausend Stück zerschmettern“ (IV, 224 vgl. Fel. III, 135: „reiß mir eh' das Hertz in tausend Stücken“); sie wird mit Niobe verglichen (V, 173 vgl. Fel. IV, 79); ihr Mut erregt staunende Bewunderung (IV, 151. 167 vgl. Fel. III, 164; IV, 353 vgl. Fel. III, 1.) Auch ein Religionsgespräch, bei Märtyrerdramen stereotyp, knüpft an die Disputation der Felicitas an (I, 237. III, 57 vgl. Fel. II, 28. 200).

Analog gestaltet sich ferner die Komposition: das Ganze ein durch 5 Akte gezerrtes Martyrium; der 1. Akt gehört den Christen, der 2. den Heiden, und erst der 3. führt beide Parteien zusammen. Den 1. Akt eröffnet ein Klagemonolog Sophiens (I, 113: „Ach ende doch einmahl die Jammer-volle Pest!“ 117 vgl. V, 197), den 2. ein Prahlmonolog Hadrians (II, 24: „Mit kurtzem: Hadrian kan ewig sich vergöttern! Allein . . .“); jener den Klagreden einer Katharina und Megara, dieser den Rodomontaden des Abas oder Lycus vergleichbar. Hier haben auch bereits die Gryphischen Originale vorgeschwebt; der Konfliktsmonolog Hadrians III, 3 kopiert metrisch wie inhaltlich den des Abas (er fühlt „Lieb' und Ehr in seiner Seele streiten“ III, 118, oder der Gryphischen Dreiheit zu Liebe: „Furcht, Lieb' und Ehre“ 303); und das Motiv der Fürsprache der frommen Kaiserin stammt aus dem Leo Armenius (Julia wie Theodosia: „Bescheidenheit

und Glimpf ist stets des Glaubens Ziel“ (II, 194 vgl. Fel. I, 214 *moderata durant* Causs. wie Sen. Tr. 259: „Der Glimpff und Güte wehrt“, Opitz). Damit ist indes die Reduktion dieses Martyriums noch nicht erschöpft; wenn im Augenblick der versuchten Entehrung ein Blitzschag die Gefangene befreit, daß der Kaiser ohnmächtig niedersinkt und die Christin für eine höllische Zauberin hält, so begegnet dergleichen weder in der Felicitas noch in der Katharina; wohl aber hatte funfzig Jahre früher Theodor Rhode in der lateinischen Hagne ein ähnliches Motiv verwandt. Beides geht zurück auf den gemeinsamen Ursprung im Schauspiel der Jesuiten; dadurch erklärt sich erst die allegorische Dekoration und die symbolisierende Darstellung, die sinnliche Üppigkeit und schwärmerisch verstiegene Mystik der Sprache, die von den gemeinen Schimpfwörtern der tobenden Heiden sich seltsam abhebt. Hallmanns Sophia ist ein lateinisches Jesuitendrama in deutscher Sprache; die protestantische Märtyrertragödie des Gryphius hat der Katholik gleichsam in das katholische Original zurückübersetzt.

Als eine stoffliche Rückübersetzung kann man mit noch größerem Recht Hallmanns bestes Stück, das Trauerspiel „Mariamne“ bezeichnen. [1]) Für Gryphs Katharina von Georgien war das Mariamnedrama des Franzosen Tristan l' Hermite Voraussetzung, wie oben gezeigt ist; als nun sein Nachfolger eine Mariamne dichtet, findet er die Arbeit hinsichtlich der Erfindung zum guten Teil bei dem Vorgänger bereits getan vor, und nur die gewandte Ausführung bleibt sein Eigentum. Der Gegenstand der Handlung ist, „wie Salome durch ärgste Greuel-Thaten die grosse Königin zugleich mit Tyridaten, der ihre Tugend bloß und Englischen Verstand mit reinster Gunst bedient, verjagt aus Welt und Land“ (V, 675). Aber nicht die Intrigantin, deren Eifersucht erst spät begründet wird, macht Hallmann lohensteinisch zur

[1]) s. oben S. 231, Anm. 1 (M. Landau, Zschr. f. vgl. Litt.-Gesch. 8, 310—17).

Hauptperson, sondern die „großmütige“ Mariamne, die dem Mörder ihrer Anverwandten den Liebesgenuß versagt (IV, 191). Darin berührt er sich mit dem französischen Vorgänger; im übrigen zeigt ein Vergleich der beiden Stücke den Abstand jener trotz allen Überschwanges feinsten Bildung von der vergröbernden und verrohenden schlesischen Halbkultur, die an Kerkerszenen, Folterungen und Hinrichtungen ihre wollüstige Freude hat. Nacheinander werden Joseph und Hyrcan im Gefängnis enthauptet, Sohem und Philo gefoltert. Erst in dem 5. Akt, in den unnötig viel hineingestopft ist, leitet eine förmliche Gerichtsverhandlung, in der von zwölf Richtern elf für den Tod stimmen, die Katastrophe der Haupthandlung ein, während sie bei dem Franzosen bei kürzerer Darstellung und strafferer Konzentration den Angelpunkt des Stückes bildet. Ihre breite Ausführung ist minder der juristischen Neigung des Verfassers als der volkstümlichen Aktionstechnik zuzuschreiben, die von jeher Prozesse, Ratsversammlungen und ähnliche Massenszenen vorzuführen liebte (vgl. Joh. Paul Crusius' Croesus; Leo Armenius; ferner manches bei Brülow und Lohenstein; auch in Kormarts Maria Stuart). Ein rechter Theaterwüterich ist Herodes, ein Popanz von Tyrann, der mit barschen, brüsken Befehlen rasch bei der Hand ist, dabei leichtgläubig bis zur Torheit und lächerlich feige. In Mariamnes Charakter aber mischt sich der fürstliche Stolz einer Maria Stuart[1]) mit der Unschuld und Passivität einer

[1]) Außer der Maria Stuart Vondels kannte Hallmann die Gebroeders; vgl. V. II (531): *Jordaen, die door een dubbele ader Vloeit uit den voet van Liban, vader . . . Hoe duicktghe met gekrompen hoornen In uw verzande en dunne kil? . . .* (553) *Helaes! mijn kristalijnen vat Telt zelf by druppelen het nat. . . .* und Mar. Chor IV: (Satz der Wald-Nymphen:) „Ach Kidron, der bey Salems Stadt Den Oel-Berg und's Thal Josaphat Mit seinem Silber netzet, . . . Wie bistu doch verletzet! Wie schrumpffen deine Hörner ein!“ . . . (Gegen-Satz des Bach Kidrons:) „Ach GOtt! mein Krystallinen Vaß Wird (leider!) fleckicht, warm und laß Durch Blut vermischten Schimmel.“ Das ist kein Zufall: Gryphius' Karl Stuart hatte auf die Maria,

Katharina von Georgien. Gleichviel, ob Hallmann die Mariamne Tristan l'Hermites kannte oder nicht [1]), die meisten Motive deuten nur auf Gryphius zurück, wie an der Hand des Szenars gezeigt werden mag:

I, 1. Prolog: Der Berg Sion (vgl. Prolog der Ewigkeit, Kath. v. Georg.).

I, 2. Salome beginnt ihre Rede v. 81 mit einer Reminiszenz an die Gryphische Salome, die Vertraute der Kath. (I, 227. 447): „Monarche dieser Welt, der Printzen nimmt und gibt, . . . Wie lange rasen doch die stoltzen Asmonaeer?" (Grundlage: Sen. Herc. fur. 205 ff.)

I, 4. Rodomontade des Herodes (v. 278: „Candaulens Kleinod muß vor unsrer Kron' erbleichen, Es muß ihr Bathseba und Sisigambis weichen").

II, 1. Traum der Mariamne (v. 25ff., vgl. Leo Arm. V). Klagrede in Form einer monologischen Ansprache (vgl. Kath. I).

II, 2. Herodes und Mariamne (wie Abas und Katharina, I): „Hier strahlet unsere Sonn'! Obschon das Firmament Mit Gold und Diamant und tausend Ampeln brennt" (v. 157 vgl. Kath. I, 727: „Hier finden wir die Sonn', es mag der Himmel prangen Mit seiner Farben Glantz!").

II, 3. Abschiedsrede und Hinrichtung des Josephus (vgl. Leo II): „Der vor dem Fürsten saß zum nechsten, wird Sclav- und Mördern gleich . . . Das ist des Hofes Danck . . . Ich ruffe Gott selbst an zum Zeugen aller Zeugen . . . Ich wünsche Sarg und Grab!"

II, 4. Zuschauergespräch: „Was hat mein graues Haupt vor Jammer nicht erlebet" (vgl. Stuart III).

II, 5. Das Gespräch wird von den Feinden belauscht und verraten (wie Leo I; das Motiv weist Carl Heine als ständiges der Wanderbühne nach, 9 mal in 11 Stücken).

---

seine Gibeoniterübersetzung, die Heidenreich zu seinen Lebzeiten bearbeitete, auf die Gebroeders die Aufmerksamkeit gelenkt; man erhält so einen Einblick in den literarischen Verkehr der schlesischen Dichter.

[1]) Die Bemerkung der Vorrede, daß „Französische Federn der seinigen anlaß gegeben, dieser so grossen Königin grosses Gemüthe in einem Trauer-Spiele abzubilden", bezieht sich auf Calprenèdes Kleopatra. Sonst ist es unmöglich, eine Kenntnis der französischen Tragödie nachzuweisen, da Hallmann eben den seit Gryphius üblichen Weg des gelehrten Dramatikers zur primären Quelle gegangen ist, also ganz dem Josephus folgt.

Der 3. Akt bewegt sich freier. III, 5: Hinrichtung Hyrcans; vorher seine Abschiedsrede: „Sagt Mariamnen doch und Alexandren an, Daß dieser nicht verdirbt, der stirbet wie Hyrcan“ (v. 350; vgl. Stuart IV).

IV, 1. Der Geist König Davids erscheint dem schlafenden Herodes (wie Leo III).

IV, 4. Als Mariamne des Giftmords beschuldigt wird: „Das Unthier ist nicht werth, die Krone mehr zu führen“ (v. 248; vgl. Kath. II, 66: „Warum das Unthier nicht stracks von der Welt gerücket?“

[IV, 5. Folterszene. Quelle des Stoffs: Calprenèdes Kleopatra; der Darstellung: Lohensteins Epicharis.]

IV, 6. Ohnmacht Mariamnens (vgl. Theodosia, Leo V).

V, 1. Prahlrede des Herodes („Des Glückes Zucker-Mund beut uns den sanfften Kuß . . . Jedoch der Glantz erbleicht, wenn“ . . .). Gerichtsszene (vgl. Leo II).

V, 2. Ankündigung des Todesurteils (vgl. Leo II; Kath).

V, 3. Interventionsgesuch des Gesandten (vgl. Kath.; Stuart; Melvin in Vondels Maria Stuart).

V, 4. Mariamnens Hinrichtung (auf der Bühne, wie im Stuart); sie verzeiht zuvor allen, auch der Salome (v. 549; vgl. Kath.; Stuart).

V, 5. Zuschauergespräch des Arsanes mit zwei Parthern; monologisch, da diese stumm bleiben („So ist, ihr Götter, nun die Schönheit selbst erblichen?“ v. 623; vgl. Kath. V, 175: „So ists! wie ich erzehlt! Der Frauen Blum ist hin!“).

V, 6. Herodes' Reue und Verzweiflung. „Ist Mariamne todt? Und wir sind noch auf Erden?“ v. 707; vgl. Kath. V, 345: „Ist Catharina Tod und Chach ist noch bey Leben!“ vgl. Tristan l'Hermite: *Comment, je vis encore et Mariamne est morte?* — Der Geist Mariamnes, Aristobuls, Hyrcans und Josephs (vgl. Kath. V: Katharinens Geist).

Das Mariamne-Thema der beleidigten Liebe, der verstoßenen Gattin übersetzte Hallmann später aus dem altjüdischen Gelehrtendrama ins Moderne, Zeitgenössische, effektvoll Opernhafte in dem „musikalischen Trauerspiel“ Katharina von England, das man nur als Libretto beurteilen darf; daher die unzusammenhängende, nach Gervinus[1])

[1]) Gervinus III[5], 571.

„alberne“ Redeweise. Die Anknüpfung an die Mariamne ist ganz bewußt: im 3. Reyen singt die Themse: „Und sol ich nun dem Jordan gleiche werden, Allwo Herod ein Unmensch war auf Erden?“ und die Priester antworten: „Ach ja! Fürst Heinrich ist ihm gleich!“ An die Katharina von Georgien erinnert schon der Titel; auch hier lassen sich die Motive leicht auf Gryphius, weniger auf Lohenstein zurückführen, ohne daß man an Senecas Octavia wegen der stofflichen Verwandtschaft zu denken brauchte. Ich gehe wieder die einzelnen Szenen daraufhin durch:

I, 2. Katharina erzählt vor ihrer Tochter und sechs spanischen Hofdamen ihren Traum (vgl. Kath. v. Georg. I).

I, 3. Stichomythische Szene zwischen Heinrich VIII. und Katharina: Ankündigung der Verstoßung.

I, 4 - 6. Lohensteinsche Buhlszenen zwischen dem König und Anna Boleyn. (Vgl. aber auch: Richard III. und Anna bei Shakespeare; letzte Wurzel: Lycus und Megara in Sen. Herc. fur.)

II, 1. Zuschauergespräch: Der Bäpstliche Nuntius und der Kaiserliche Gesandte (vgl. Kath., Stuart).

III, 1. Der Geist seines Bruders Artur erscheint dem schlummernden König (wie Leo III).

III, 2. Der Tyrann erschreckt von dem Gespenst: „Trabanten, auff!“ (wie Leo III).

III, 3. Buhlszene: Heinrich und Anna (Lohensteinisch).

III, 4. Interventionsversuch (vgl. Kath , Stuart).

III, 5. Fürbitte der Tochter und der Reichswürdenträger.

III, 6. Deren Hinrichtung.

IV, 1. Monolog Katharinens in lyrischem Metrum („Verfluchter Tag, da mich Volsejus' Hände Des Heinrichs Faust vermählt!“ vgl. Stuart II, 213).

IV, 2. Der schlafenden Katharina künden die Geister der eben Ermordeten den nahen Tod an (Geisterprolog, vgl. Stuart II, Sz. 1. 2).

IV, 6. Katharinens Tod.

V, 5. Heinrichs Verzweiflung.

V, 6. Der Geist der Königin *Catharinae*. Heinrich: „Nun wird mein Withehall zu einer Folter-Bühne! Doch muß Ich dich auch todt stets lieben Catharine“ (vgl. Schluß der Kath. v. Georg.:

„Doch ist wohl herber Rach' und die mehr kan betrüben, Als daß Wir, Feindin, dich, auch Todt stets müssen lieben").

In der Behandlung der Geschichte vom kranken Königssohn („Antiochus und Stratonica", 1684), wird das Motiv der verbrecherischen Liebe zur Stiefmutter nicht ins Tragische gewandt, an Phädra und Hippolytus, an Ödipus und Iocasta nur gegentlich erinnert.[1]) Sonst ist in dem ans Pastorell und Ballett streifenden Trauer-Freuden-Spiel nur eine Rodomontade (I, 137) und eine protzenhafte Prahlrede des Königs (V, 236) zu erwähnen sowie ein mehrfach ausgesprochener Konflikt zwischen Liebe und Ehre (oder der Dreiheit zu Liebe: „Furcht, Ehr' und Liebe"): Antiochus II, 184; Stratonica II, 56; Erasistratus V, 244. Doch im 3. und 4. Akt hängt sich an lockerm Faden eine tragische Nebenhandlung an, die das Motiv der Epicharis in verkleinertem Maßstabe wiederholt. Eine Palastverschwörung, deren Teilnehmer entdeckt werden; der eine wird begnadigt, der andere als Mörder in den Kerker geworfen. „Dem in Kett- und Banden schmachtenden Climenes erscheinet der Geist Hermogenis, welcher ihm seine Mordthat verweiset, und den vor der Thüre stehenden Todt ankündiget" (IV, 4). Vor dem König bekennt er erst auf der Folter; „Worauff ihm aus sondrer Gnade der Kopff abgeschlagen wird" (IV, 5). Also wieder der herkömmliche Apparat: Gerichtsverhandlung („Blutt-Rath" des Königs IV, 1), Geistererscheinung im Kerker, Folterung und Hinrichtung; selbst die Furien werden aufgeboten und „kommen aus der Erden mit Donner und Blitzen hervor".

Die gleichen verbrauchten Motive bietet in ungeheurer Aufschwellung das letzte, matteste Trauerspiel, „Theodoricus Veronensis" (1684). Den Verfasser reizten wohl die Lorbeeren des Gryphischen Papinian, den Tod des Weisen und Gerechten in einer ähnlichen Römertragödie zu behandeln. Auf den Papinian spielt er mehrfach an (III, 129. 415.

[1]) Vgl. F. Kuntze, zur Geschichte vom kranken Königssohne, Grenzboten 49, 227 ff. (1890).

IV, 30. 385. 609. 618); der Märtyrertod des Philosophen Boethius und seines Schwiegervaters Symmachus ist als Parallele zu dem Märtyrertod des unerschütterlichen Juristen gedacht. Aber die beiden unschuldigen Opfer kommen nur viermal auf die Bühne, bei der ungeschickten Verteilung der breit entwickelten Handlung in ganz verstreuten Szenen (II, 1: Klagen über den Zustand Roms, v. 13 vgl. Pap. I, 53; III, 1: Bittschrift an den König; IV, 7. 8: Enthauptung). Ihr Martyrium tritt ebenso zurück wie der berüchtigte langsame Hungertod der vier gefangenen Patrizier (I, 2. 3. II, 3). Gewiß, die Grundsätze des Stoizismus werden hier wie in jeder Hallmannischen und mit wenigen Ausnahmen jeder Kunsttragödie der Zeit dem großen Muster äußerlich nachgesprochen. Aber durch die Anlage des Ganzen wird das Stück zu einem öden, langweiligen Tyrannendrama, worauf schon der Titel deutet. Dietrich von Bern, den Helden der Sage, den großen Theoderich der Geschichte, erkennt man mit Schmerz in diesem schwachen und schwankenden Herrscher, der wie Caracalla von Lätus, verführt wird von seinen drei bösen Ratgebern. „Der Printz ist allzugut, kein Wütrich, kein Tyrann", heißt es (I, 321), nur „der dreyen Räthe List und grause Büberey Stell't an diß Trauerspiel" (III, 78). Das hindert nicht, daß auch dieser Fürst mit den üblichen Schimpfwörtern bedacht wird: „das Scheusal dieser Erden, ein Tiger, Drache, Krokodil, Basilisk"; daß wiederum der Hof eine Mördergrube genannt wird, „Wo nichts als Tygerthier' und tausend Scorpionen, Vermisch't mit Kröt', und Schlang', und Basilißken, wohnen" (V, 3). Gradezu läppisch aber wirkt die „Göttliche Rache" am Schluß: der von Gewissensbissen gequälte König sieht in dem Fischkopf auf der Tafel den Kopf des hingerichteten Symmachus. Natürlich fehlt auch nicht, wie die Prahlrede des Königs am Anfang (I, 409ff.: „Vor unsrer Majestät muß Sonn' und Mond erbleichen, Uns muß Theodomir und Chlodovaeus weichen . . ."), so die obligate Geistererscheinung am Schluß: acht Geister vereinigen sich zur Pein. Höchst unnötig aber ist es, wenn mitten unter d[illegible]

erschreckten Prinzessinnen und Kammerjungfern, deren Gespensterfurcht ganz realistisch dargestellt wird, „der Geist des Keisers *Augusti*“ aus dem Grabe steigt (III, 2) und seine Prophezeiung der Zukunft des römischen Reiches mit einer Hindeutung auf die Belagerung Wiens und einer kriechenden Verbeugung vor Kaiser Leopold, dem Sieger in den Türkenkriegen, schließt. Dergleichen erinnert an Lohenstein, und einmal bemerkt man auch bei der schäferlichen Entgegensetzung von Palast und Hütte eine enge Anlehnung an Lohenstein.

Vgl. Theodor. V, 645 ff.:

Armseel'ger Fürsten Stand! Muß denn des Hagels Rasen
Nur stets den Schwefel Keil auff die Palläste blasen!
Und bleibt ein Schäffer Hauß befreyt von diesem Sturm!
Nagt an den Kronen nur der fette Sorgen-Wurm!

mit Lohenstein, Kleopatra III, 469ff. (schon 1661):

Bestürtzte Seelen-Angst! Durchaus vergältes Leben!
Muß denn der Sorgen-Wurm stets an den Cedern kleben!
Kan denn kein Purpur-Kleid nicht ohne Blutte seyn,
Und nisten in Scharlat nur fette Schlangen ein?
Muß Angst und Aegel stets an Fürsten-Adern nagen?
Muß denn der Blitz allzeit nur in Palläste schlagen?
Und bleibt die Schäffer-Hütt' im Sturmwind unversehrt?

Lohensteinisch sind ferner kühne metaphorische Ausdrücke: das Giftglas vermählt sich mit Ehebruch in Mariamnens angeblicher Tat (V, 171), und dem Pheroras wird „das traur'ge Sterbe-Kleid im Gifft-Glas gereicht“ (V, 826). Die krassesten Auswüchse dieser Metaphorik kennt man hinreichend aus längst herausgehobenen Beispielen;[1]) besonders liebt Hallmann, was beim Vorgänger nur spärlich zu belegen ist, die Verwandlung von einem Extrem zum andern metaphorisch zu bezeichnen.[2])

[1]) Vgl. E. Schmidt, A. D. B. 10, 446.

[2]) Vgl. ferner S. 321, Anm. 1. — Auch Ziglers Asiatische Banise liebt solche die Extreme grell nähernden Metamorphosen. So verwandelt sich bei ihm „die crone in einen cypressen-krantz

Ant. u. Strat.: „Die traurigen Grabes-Kertzen in angenehme Hochzeits-Fackeln verwandelt"; I, 234: „Die Rosenvolle Bahn verkehrt in Dornen sich"; IV, 286: „daß er den Threnenfluß Des scheiternden Clitarchs in eine Freudenquelle, Sein schwartzes Folterhauß in eine sichre Stelle, Der Fessel schwehren Stahl ins Freyheits-Gold verkehr'" (*τρίκωλον*!); V. 410; Mar. I, 38. II, 321. 514. IV, 67 (*τρίκωλον*!).

(33, 3 in Bobertags Neudruck; 74, 7; 195, 10; alles zweigliedrig), und der scepter in einen blutigen mörderstahl (146, 18 dreigliedrig; 195, 10); der thron in einen schwartzen sarg (33, 3; 146, 18), und die crone in ein rad des wandelbaren glücks (146, 18), die hohe röthe in eine blasse todten-farbe (34, 17 zweigliedrig), und das purpur-gewandt in einen sterbe-kittel (34, 17; 74, 7; 394, 10). Die palmen verkehren sich in cypressen (366, 10), stahl in gold (239, 2); jeder stern wird zum cometen (237, 33), und alle cometen in glückssterne verwandelt (161, 19). Beim epischen Kontrast-Übergang 382, 13: „Wir lassen hier den vergnügten Zarang den Savadischen gürtel lösen, und verfügen uns wieder in das Aracanische lager vor Pegu, woselbst wir statt lieblicher küsse, donnernde carthaunen spielen, und statt der myrthen, die mauren von Pegu mit blutigen cypressen umgeben schauen." Ähnlich 395, 16: „verwechsele meine kummer-dornen mit einer rosen-sanfften lufft"; 397, 36 (zweigl.): „wie können sich denn die dörner so geschwinde in rosen, und die hölle in ein paradieß verwandeln?" 394, 18: „der frühling unserer keuschen liebe hat sich in einen kalten todes-winter verwandelt." 399, 8 (dreigl.): „Heute sollen sich alle sebel in pflugschaaren, die spiese in egen und die lantzen in wein-pfähle verkehren." In der angehängten „theatralischen Handlung" Heraclius I, 6 (418, 23): „die gluth in blut verkehret"; II, 19 (438, 19): „Venus kehrt in sonnen die cometen." — Dergleichen dringt dann auch in die schwülstig aufgeputzte Komödiantenprosa der Bandenstücke ein. So im Wiener Nepomuk, der freilich mit Hallmann und Lohenstein in direkter Verbindung steht (vgl. oben S. 324, Anm. 2), Augusta II, 9 (S. 166 bei K. Weiß; dreigliedrig): „Wann sich der Purpur in Kette, die Crone in Thränen und die Majestät in Jammer Verwandlet"; III, 3 (S. 177): „Elender Purpur der ehedessen meine Schulter geziert du Verwandlest dich in einen blasen sterb Kittel." Sonst ist außer den Prahlreden des Wenceslaus und der Abschiedsrede Nepomuks (III, 2; S. 175: „Beglückter Joannes bricht endlich jene so lang gewünschte Stunde an, in welcher du auf der Moldau blauen wellen gegen himmel schiffen kanst ... Wüttrich, ich küsse den schwarzen staab") weniges zu bemerken: Rhetorisches

Im allgemeinen folgt er indes mehr dem Gryphischen Stilmuster; auch in der Wahl der Tropen und Figuren steht er näher zu Gryphius als zu Lohenstein und näher als dieser zu dem älteren Dichter. Eine ganze Reihe von formelhaften Wendungen läßt sich an Gryphius anknüpfen.

Vergänglichkeit: „Scarlat und Purpur muß vergehen," ist „Tockenwerck und leeres Kinderspiel," das Eurus gar leicht verwehen kann (Th. II, 136. III, 513. IV, 350. 605). — Fürstlicher Despotismus: „Der Purpur-Mantel deckt die so vermeinte Schmach" (Th. I, 525; vgl. Kath. v. Georg. III, 438: „Der Purpur muß es decken"). — „Das Beil küssen": Mar. IV, 489. V, 301. 609 („Block und Beil"); vgl. Kath. v. Georg.

„Verblühmt es, wie ihr wollt; Es muß doch werden kund": Th. I, 518 (wie Stuart IV, 72).

„Brich an, gewünschtes Licht! brich an, gewünschter Morgen!" M. I, 243; „O brechet nur bald an, ihr höchstgewünschten Stunden!" S. I, 175 (vgl. Stuart II, 259).

„Mich dünckt, ich sehe schon": S. I, 165. III, 399. V. 199. Th. II, 154. III, 141 (vgl. oben S. 239. 272).

„Eher" nur 1 mal kurz hingeworfen (S. 130: „Ehe soll der Himmel einfallen"); „So wenig" nur grotesk-komisch in D. Babras Rede (S. 158). — In noch hochtrabenderer Rhetorik bewegt sich stellenweise die „lustige Comedie" des böhmischen Zisterzienserabtes Alois Mickl, die er als Prager Studiosus vor 1730 verfaßte (hsg. Schmidtmayer, Prag 1902) Verwandeln: „damit nicht durch unser Verweilen die Stille in Ungestimmkeit, die Zephyri in Sturmwinde, ja die Heitere deß Himmels in Ungewidter sich veränder" S. 27 (dreigliedrig); „die Finstere unserer Traurigkeit in ein Licht der Vergnügung zu Verwandlen" S. 30. Rhetorisches „Eher" häufig: „Ehender wird daß grose Himmelslicht seinen sterrnreichen Sitz Verlassen, daß Feüer wird Ehender mit dem Wasser sich Vereinbahren, die Finsternus wird mit dem Licht und der Todt mit dem Leben einen Bundt und Freindschaft eingehen, alß daß ich daß mindeste Unterlassen solle" S. 21 (dreigl.); ebenso S. 25. 34. [47.] 64f. 65. 83. „So lange" S. [21.] 34. 65. 90. Verwandt damit ist die priamelartige Aufzählung von vergeblichem Tun: „mit unseren Aufschub thun wir nichts anders alß die Lufft mit streichen schlagen, den Felsen ackern, und deß Diamants Härtigkeit mit eysen zerschlagen" S. 41 (dreigl.). Ferner Responsion in Rede und Gegenrede, S. 25 u. öfter. Rodomontade der Sieger, S. 90.

„Es weiß, der alles weiß“: M. I, 98. II, 312. IV, 376. V, 87. 254. 291. Th. V, 441.

„Sol denn das grosse Rom sich voller Leichen schauen?“ (. . . „nichts sehn als Rach und Mord!“): S. II, 115. 218 (vgl. Papin. III, 2: „Sol denn das grosse Rom den andern Nero sehn?“)

„Der Juden grosser Printz, Herodes, herrsch' und lebe“: M. V, 200 (vgl. Leo V, 456: „Der Käyser herrsch' und lebe“).

„Printzeßin sonder Thron! Staatsjungfer sonder Ehre!“ M. IV, 503 (vgl. Stuart II, 351).

„Die Zwyspalt in der Kirch' und Untreu in dem Hertz“: Th. II, 37 (vgl. Leo I, 6: „Die Zancksucht in der Kirch' und Untrew' in dem Rath“).

„Man muß dem albern Volck was durch die Finger sehen“: S. II, 204 (vgl. Pap. III, 517).

Klangspiele: „Rom und Reich“: S. III, 291; „ungerechtes Recht“: M. I, 72; „fällen, eh' man fällt“: M. I, 130.

Entsprechend dem Gryphisierenden Formelschatz erreicht auch die Quantität der ausgeführten Gleichnisse nahezu den ausgedehnten Gebrauch von Gryphius' Tragödienstil. In den drei Hauptdramen finden sich in steigendem Maße der Anwendung im ganzen 14 Gleichnisse, also durchschnittlich $4\,{}^{2}/_{3}$ in einer Tragödie (Sophia 1, Mariamne 5, Theodoricus 8). Ihrer Qualität nach sind sie folgenden Stoffgebieten entnommen:

Gewitter, 7 mal:

Mar. II, 69: Gleich einem Donnerkeil, der sich nicht eh'r bewegt, Biß er mit Blitz und Knall durch Wald und Eichen schlägt.

Theod. I, 357. III, 200. IV, 1: Wie, wenn die heitre Lufft mit Diamantenstrahlen Daß blau gewölbte Schloß zum schönsten wil bemahlen, Sehr schnell ein schwartzer Dampff der Sonnen-Wagen deckt, Und die entzückte Welt mit Blitz und Hagel schreckt.

Die drei nächsten nach Kath. v. Georg. IV, 1ff.: M. II, 16: Gleich Tauben, die nach Blitz und donnernden Gewittern Mit leiser Stimme girr'n, und gleichsam die Gefahr Einander mahlen ab.

Soph. IV, 1: Wie wenn der rothe Blitz den düstern Wald erleucht, Das müde Haselhun zur Bäume Schatten fleucht: So flieh' auch ich zu dir . . ., Du wahrer Lebens Baum. — Ähnlich Th. I, 183.

Sturm, 3 mal.

M. II, 104: Wie, wenn auff grünen Matten Der rauhe Ost-Wind saußt, die Blumen-reiche Zier In kurtzer Frist erblaßt.

Th. I, 318: Wie wenn der rauhe Nord ... sich unverhofft erheb't.

Th. I, 464: Wie wenn des *Aeols* Grimm so Stadt als Wald befeuchtet, Der edle Palmbaum nur die strenge Fluth verhön't ....

Sonnenaufgang (Th. III, 234), Bergwerk (M. III, 51), Krieg (M. II, 14), Schwanenlied (Th. IV, 489) je 1 mal.

Die drei letzten Beispiele sind selbständig und originell; sonst ist außer der starken Bevorzugung des Gewitters[1]) noch zu bemerken, daß die Lohensteinischen malenden Vergleiche zurückgedrängt sind. Das Tierleben spielt gar keine Rolle, und das alte Lieblingsrevier Senecaisierender Tragiker, der nautische Apparat, bleibt wiederum auf Parabeln und Metaphern beschränkt. Von denen mag hier nur die lange maritime Allegorie in der triumphierenden Rede Theodorichs hervorgehoben werden (V, 265—306):

Es hat *Theodoric* auch auff dem Meer geschifft,
Wo statt der Wellen, Eiß; des Saltzes, heimlich Gifft;
Der Ruder, Schwerd und Beil; der Seegel, Spinneweben;
Der Ancker, falsches Bley, des Nachens Glaß umgeben ....

Die selten vorkommenden, Lohenstein nachgebildeten, zweigliedrig-metaphorischen Ausdrücke (Ant. III, 132: „Auch

[1]) Mit Blitz und Donner arbeitet Hallmann auch sonst gern, zumal beim Ausruf und Verzweiflungsausbruch: S. I, 74 („O rauher Donnerknall!"). II, 26. 96. 268. III, 340 („Ach mir ahnt ein grauser Donnerknall"). IV, 364 („So mag der Donnerkeil durch diese Kröten dringen"). M. III, 65 („So schlage Blitz und Bley auff solche Liebe loß"). 102. 240 („Sonst blitzt der Fürst auff uns mit schwefellichten Keilen"). IV, 34. 196. 432. V, 774 wie I, 73 („Brecht Wolcken! blitzt und kracht auff dieses Mörders Haupt"). Th. II, 110. III, 24. 448 („Ihr Wolcken brecht entzwey! Erbleiche, Phaeton, vor solcher Tyranney"). IV, 531. 590. 666. V, 39 („Wenn aber Blitz und Knall erschrecklich sich vermählen"). — Vgl. auch den bekannten „Blitz, Donner und Hagel" aufrufenden Knallanfang der „Asiatischen Banise" (10, 3 bei Bobertag). Ferner 82, 3. 8. 84, 30. 85, 14 („Blitz und schwefel auf deinen verdamten kopff"; „sind denn alle wolcken leer, und heget ihre finsterniß keinen blitz mehr in sich?"); 261, 31 Raserei des ergrimmten Chaumigrem („Blitz, brand, schwefel, bley und hundert hencker sollen diese schmach rächen"); 323, 8 Verzweiflungsausbruch.

eine Biene sucht am Feinde sich zu rächen. — Umsonst! Wenn Stachel und Gelegenheit gebrechen"; chiastisch Mar. III, 21: „Wer Licht und König scheut, verdienet Grufft und Nacht") leiten wieder zu den eigentlichen Figuren über, die bei der Breite der Darstellung mehr an Gryphius als an Lohenstein anknüpfen. Ich zeige die wesentlichen Eigentümlichkeiten des Stils an einigen Beispielen auf.

Wortdreiheiten (Asche, Staub und Grauß; Ich zitter', ich erbeb', ich starr') führen zur Häufung, die namentlich bei der Aufzählung von Strafen beliebt ist.[1]) S. I, 95: Pech, Schwefel, Räder, Strick, Pfal, Mörsel, Creutze, Zangen, Ein glüend-eisern Pferd; III, 206. IV, 379: Auff! bringet Stock und Beil, Pech, Stroh und Holtzgebünder. I, 279 = Th. III, 156: Ost, West, Sud und Nord. — Fünffache parallele Variation der Kola, S. IV, 53–55:

Darumb erwehle doch
Die Gnade vor den Zorn,
Das Leben vor den Tod,
Die Rosen vor den Dorn,
Die Perlen vor das Glas,
Das Silber vor das Eisen!

Gleichheit der Hemistichien in abgezirkelten Einzelversen: S. III, 36—44: Welch Licht ertheilt dir denn die wahre Glaubens Ruh? (9 mal der 1. Halbvers, 4 mal bis „Glaubens" wiederholt.) V, 185: Der zuckersüsse Tantz ist Göttern selbst geweiht! . . . verzuckert alles Leid! . . . (6 mal). —

Wortwiederholung und Responsion in der Stichomythie: S. II, 94: Nein! wo genesen sol Stadt, Tempel, Thron und Land! — Stadt, Tempel, Thron und Land wird Jupiter beschützen. III, 318.

Periodenbildung befördert in langen Anreden (S. II, 253: Frau, derer Liebligkeit . . . , der . . .; III, 6: Frau, derer Schönheit . . ., die du), einleitenden Vordersätzen mit verallgemeinerndem „Wer" (S. I, 1: Wer in der Eitelkeit stets güldne Stunden zählt . . 4: Den wird der Pöfel zwar biß an den Pol erhöhen, Allein diß Glück . . .; III, 1—5; Th. V, 265–69.

In langen Reden tritt die Form der *Confessio* ein: Daß . . ., ist billich Rühmens werth: M. I, 293. V, 36. Daß . . ., ist freylich

[1]) Dergleichen ist schon im Mittelalter beliebt, vgl. Walthers Spruch 85, 9ff.: *brennen noch zerliden noch schinden noch mit dem rade zerbrechen noch ouch dar ûf binden.*

grosse Gunst: S. II, 269. IV, 110. Th. I, 345. Ähnlich S. I, 9—20. V, 41—43. M. II, 64. Th. IV, 592—603. V, 17—31. 247—257.

Im dialektischen Plaidoyer die der *Concessio*: Gesetzt auch, daß: Th. I, 48. IV, 201. 563; Gesetzt, nicht zugelassen: I, 236; Gesetzt, doch nicht enträumt: III, 397.

Kurzes Abbrechen: Jedoch was red' ich hier: M. II, 307; Jedoch was schwatz' ich viel: I, 204; Jedoch was reden (eifern, rasen, sinnen, sehen) wir: II, 282. III, 82. V, 368. 424. 731.

Pedantische Form des Überganges: Im Fall diß wicht'ge Werck wird weißlich überlegt, So muß man frey gestehn S. II, 62; Denn wil man recht besehn den Ursprung dieser Flammen M. V, 631; Was ferner anbetrifft des Tyridates Flammen V, 527; Erweget nur den Lauff der itzt verwirr'ten Sachen Th. I, 87.

Umständliche Art des Beweises: Ich will dir dißfalls nicht durch Demant hellen Grund weitläufftig stellen dar Th. I, 130; Mein Einwurff könnte dir sechshundert Beyspiel bringen *(Possum sescenta afferre exempla!)*, Dadurch ich Sonnen klar gar leichtlich wolt' erzwingen III, 334.

Als Parallelen aus der Vorzeit werden Präzedenz-Fälle angeführt, analoge *exempla* in Aufzählung und Anspielung herangezogen. S. II, 127: Hat sich doch Antonin der Menge kaum erwehret; M. I, 140. II, 132. III, 42. IV, 45. V, 42. 62. 73. 106 (frühere Fälle der Unkeuschheit, des Ehebruchs).

Steigerung: M. I, 57: Ist's nicht genug, daß . . .; IV, 77: Ist nicht dein Grimm vergnüget . . . Ists nicht genug, daß . . .; III, 251: Doch eines fehlet noch zu dem gewünschten Ende *(hoc derat unum*, Sen. Tr. 888) V, 884.

Die hyperbolische Figur der Unmöglichkeit findet sich nur 4 mal; wo sie aber vorkommt, erscheint sie gehäuft:

Einfach nur Th. V, 533:

Ja daß wol eh'
In heisse Gluth sich kehren Well' und See,
Als daß ein Wütrich wird das Bündniß steiff erhalten.

Mehrfach aneinandergereiht: Mar. II, 168:

Eh soll der lichte Blitz die Geister mir versehren,
Eh soll der Jordan sich in klares Blut verkehr'n,
Eh soll der Oel-Berg nichts als Schlang' und Molch gebehr'n,
Eh soll Jerusalem zur Mörder-Grube werden,
Eh sich mein Augen-Trost in wenigsten Beschwerden
Und Aengsten sehen soll!

Ähnlich Ant. und Strat. I, 212:

Eh sol der Donner uns in tieffsten Abgrund schmeissen!
Eh sol sich der Euphrat verkehr'n in schwartzes Blut!
Eh sol gantz Syrien verrauchen in der Gluth!
Eh sol Damascus Pracht zur Schinder-Grube werden!
Ja eher sol vergehn Lufft, Wasser, Flamm' und Erden!
Eh sie, mein Leit-Stern, sol verfallen in der See!

Ferner Th. I, 723: (die Regierkunst:)

Eh wird es Korn im kält'sten Winter schneyen,
Eh wird die Katz' und Mauß beschliessen ihren Streit,
Als meine Kunst die Schwermer loß wird lassen.

Ins Groteske und Alberne wird sie in diesem Beispiel gewandt, das der auch in der äußern Form schwächeren letzten Tragödie entnommen ist; das erleichtert den Übergang zu dem letzten und schwächsten Kunstdramatiker des Jahrhunderts.

Den drei Schlesiern Gryphius, Lohenstein und Hallmann als vierten Vertreter der deutschen Kunsttragödie den Lausitzer August Adolph von Haugwitz[1]) anzureihen, wie das Gervinus[2]) und Hettner[3]) getan haben, ist wirklich zu viel Ehre für diesen vornehmen Dilettanten, der viel zu bescheiden von seinem Talent dachte, als daß er seine Trauer- und Lust-Spiele „mit des *Gryphii, Hofmanni, Casparis* und anderer berühmter Poeten" hätte vergleichen wollen. Der französisch und italienisch gebildete Edelmann, der sich selbst als „einen Liebhaber der Deutschen Poesie" auf dem anonymen Titelblatt bezeichnet, glaubte leider sein literarisches Interesse am besten in eigner Produktion zu betätigen, da er „diese Arth, seine *Erudition* und Wissenschafft an den Tag zu geben" für geziemend und nützlich hielt. Dazu fehlte ihm aber alle Begabung und Kraft, aller Mut eignen künstlerischen Schaffens. Weit entfernt von der schöpferischen Originalität des großen Bahnbrechers, weit entfernt

[1]) Über Haugwitz vgl. die guten Programmabhandlungen von Hübner, Trarbach 1885 und Neuwied 1893.

[2]) Gervinus III^5, 572.

[3]) Hettner III, 1^3, 177.

auch von dem Streben seines Diadochen, einen neuen Seitenpfad einzuschlagen, mochte er auch auf Abwege führen, war dieser Epigone nicht einmal imstande, ein geschickter Modedichter zu werden wie Hallmann. Während der wenigstens die Stoffe umdichtend zurückübersetzt, schreibt Haugwitz seine Quellen, die dramatischen wie die historischen, in naiver Weise ab, wohl ohne das strenge Bewußtsein, ein Plagiat zu begehn.

In seinem ersten Stück („so vor vielen Jahren auff einer *Universitet* einer damahls von etlichen Studenten zu einiger Sprach-Übung unter sich auffgerichteten *Comoedianten Compagnie* zugefallen auffgesetzt"), dem „Misch-Spiel" Soliman, berührt er sich stofflich mit Lohensteins jugendlich unreifem Erstling, behandelt gleichfalls die Geschichte des von Zesen übersetzten Romans der Scudéry von Ibrahim, dem durchlauchten Bassa. Der Zusammenhang mit dem Kunstroman, der sich allenthalben bei der Betrachtung des Kunstdramas aufdrängt, ist hier handgreiflich zu fassen. Den Ibrahim Bassa Lohensteins kannte Haugwitz offenbar nicht, und an dem Gegensatz zu diesem wohlgemeinten Machwerk kann man vergleichend ermessen, welch ursprüngliches dramatisches Talent jener kühne Neuerer von Haus aus besaß. Haugwitz ist viel zu gutmütig und schwach, um die tragischen Konsequenzen aus der Handlung zu ziehen; ganz in Übereinstimmung mit dem Roman läßt er, den unglücklichen Ausgang meidend, seinen „Bethörten Soliman" zu einem „wieder Bekehrten" werden, und am Schluß sinken sich die Liebenden in die Arme, nachdem sie vorher in rührseligem Wetteifer füreinander zu sterben bereit waren. Er ist auch viel zu ungeschickt, um eine dramatische Konzentration des epischen Stoffes zu erzielen; wiederum folgt er der Komposition der Vorlage, den 1. Akt unverhältnismäßig ausdehnend, und erst mit dem 4. Akt ist er bei Lohensteins Expositionsszenen angelangt. In den wenigen Fällen, wo er mit dem älteren Drama zusammentrifft, beruht das auf der gemeinsamen Quelle, eben jenem Roman, den er stellenweise Wort für Wort

versifizierte, wie Franz Lichtenstein[1]) an mehreren Beispielen gezeigt hat. Wo ihn die Vorlage verließ, treten die dramatischen Muster ergänzend ein. Wenn schon der talentvolle Vorgänger die ersten beiden Trauerspiele des Gryphius nutzen durfte, indem er in ihrem Geist und in ihrer Sprache dichtete, behilft sich der ganz unselbständige Haugwitz damit, Versreihen aus den Vorbildern mit geringen Variationen herüberzunehmen.

Wie in dem großen Muster nehmen Monologe in dieser Kopie einen bedeutenden Raum ein. Vier Konfliktsmonologe fallen in der mangelhaft komponierten, verzettelten Handlung allein dem Soliman zu, der wiederum halb Abas, halb Leo ist. Gleich anfangs vergleicht er (wie Abas nach Senecas Medea) sein Herz einem schwankenden Schiff im Sturm (I, 204); er fürchtet dann, daß das Volk für Ibrahim Partei nimmt, auch das ein ausgetretenes Motiv (II, 1); er entschließt sich endlich, den Bassa sterben zu lassen (IV, 3); und erst in dem letzten und längsten dieser Monologe tritt allzu plötzlich der Umschwung ein (V, 2). Mit einer monologischen Ansprache führt sich auch Ibrahim ein (II, 3), der dann noch einmal in einem großen Monolog (IV, 1) die landläufigen Klagen über die Vergänglichkeit des Glücks untermischt mit den gleichfalls herkömmlichen Prahlereien vorträgt. Selbst die verleumderische Buhlerin Roxolane zählt dem Publikum die Kniffe ihrer *Ars amandi* in einem Expositionsmonolog auf, den sie pedantisch mit einem Gryphisierenden *quicumque*-Satz anhebt (III, 1). Bei der Charakteristik der heuchlerischen Intrigantin, wo Haugwitz von jedem dramatischen Muster verlassen war, ist er auch am dürftigsten und trockensten, während er sonst Gryphische Motive wiederholt. Soliman träumt wie Katharina von Dornen und Perlen (I, 219 ff.). Gleich Katharina widersteht Isabella, die durch ihren gespreizten Tugendstolz unfreiwillig komisch wirkt, allen Drohungen wie ein harter Fels (I, 389) und ruft wie Megara im

[1]) Anz. IX, 291—93 (1883).

Hercules furens und danach Katharina den abwesenden Gatten herbei (I, 440). Minder passend klagt sie mit den Anfangsversen des Michael Balbus (Leo I, 1—4) den Kaiser des Undanks an (I, 355ff.); und wie den Abas seine Ratgeber, mahnt sie den Herrscher, sich selbst zu beherrschen, da Leidenschaft nur Schwäche ist (I, 250 ff.). Doch der ist gleich Abas von dem stärksten Feind, der Liebe bezwungen, er glaubt den falschen Anschuldigungen und schilt auf den Undank des Vasallen mit Kaiser Leos Worten (III, 201 ff. nach Leo I, 145). Der anfangs des Pöbels Aufruhr gefürchtet, bekennt sich dann zu den Maximen der macchiavellischen Räte: „Wer fragt nach leichten Ruf. wann's an die Krone geht"; „Da wo kein Blitzen hilfft, muß es gedonnert seyn" (III, 235. 260). Selbst einzelne Episoden nimmt Haugwitz aus Gryphius herüber; die Anekdote von Mahomet und Irene, die hier nach Erasmus Franciscis Hohem Trauersaal wiederkehrt (I, 183ff.), führt er ausdrücklich in der Anmerkung nach der Katharina von Georgien an, ebenso eine Stelle aus dem Papinian des „unvergleichlichen" Gryphius, den er schwärmerisch verhimmelt: *cette admirable personne, la merveille de son sexe* (!).

Auch Seneca, der keine wesentlich bestimmende Bedeutung mehr hat, wird ein paarmal zitiert, weil es doch einmal Mode ist. Zu den Schlußversen des 2. Aktes, die den „geschminckten Hof" und ein „Schilff-gedecktes Haus" in modisch schäferlichem Kontrast gegenüberstellen, bemerkt er: „Dieses gantze *Encomium seu Votum potius Vitae beatae* biß zu Ende dieser *Scenae* ist genommen aus den schönen und bekannten Worten des *Seneca in Thieste*" (391—403 vgl. Sol. II, 181ff.). Sonst zieht er noch 3mal für die Darstellung fürstlicher Wollust Parallelstellen aus dem Hippolytus herbei, während ein Zitat der Octavia einen bloßen Anklang enthält und unnötig mit der Gelehrsamkeit prunkt.

Endlich ist sogar Lohenstein zwar nicht angeführt, aber hier und da benutzt; freilich das Stück, das eine Rückkehr zu Gryphius bezeichnet, das zweite Türkendrama.

Isabellas schroffe Absage: „Ich kan, und wil, und soll Ihm nicht zu Willen seyn“ (I, 529) erinnert an Ambres Weigerung (Ibr. Sultan II, 507): „Ich kan, und wil, und soll den Ibrahim nicht lieben“; ihre Worte: „Wann vor sein geiler Leib durch Unzucht hat entblühmt, Was jetzt sein schnöder Mund liebkosend an mir rühmt“ (I, 568) könnten auch bei Lohenstein stehn, und wörtlich sind einige Verse entlehnt:

Zu dem schwankenden Sultan wird der Mufti geholt (V, 66ff.): „Und was ists, das Ihn denn verhindert nun daran? — Roxolane. Ein Ubel, das kein Artzt als Muffti heilen kan. — Muffti. Ist es Gewissens-Angst? sinds tieffe Seelen-Wunden? Die hab ich sonder schwer offtmahls durch diß verbunden ... 74: Dem Artzte muß der Qvell der Kranckheit seyn bekannt, So fern er heilen soll. Soliman. Es kömmt von hoher Hand“ ...

Vgl. Ibr. Sultan I, 609ff.: „Was ficht den Käyser an? Ibrahim. Ein Ubel, das kein Artzt, als Mufti heilen kan. Mufti. Ist es Gewissens-Angst? sind's tieffe Seelen-Narben? — Ibr. Nicht Narben, Wunden sind's, doch von viel andern Farben. — Mufti. Dem Artzte muß das Kwell der Kranckheit seyn bekand. — Ibr. Der Uhrsprung und die Salb' ist in des Mufti Hand.“

Indessen trotz dieser Anlehnungen und Anspielungen bleibt alles harmlos und zahm; der echt Lohensteinische Ausspruch: „Es ist das Türck'sche Reich Fast einer Schlacht-Banck gleich, Und des Pallastes Stuben Vergleichen sich mit Recht den Mord- und Schinder-Gruben“ (IV, 261) findet in dem friedlichen Mischspiel keine Begründung.

Keine Spur von Lohenstein zeigt das zweite Stück, in dem Gryphius dafür um so ausgiebiger benutzt oder vielmehr ausgeschrieben ward; was beim Soliman nur spärlich auftrat, ist in der „Maria Stuarda“ beherrschendes Prinzip geworden. Den Begriff der Rückübersetzung, den ich für Hallmann in freierer Weise eingeführt habe, hat man hier buchstäblich zu fassen. Wenn Vondels Maria Stuart als Ahnfrau sowohl für Catharina von Georgien wie für den Carolus Stuardus gelten kann, klebt Haugwitz seine Maria, die durch eine Aufführung von Kormarts Vondel-Bearbeitung

stofflich angeregt sein mag, aus Motiven und Worten jener beiden Gryphischen Trauerspiele zusammen. Nicht bloß der letzte Akt, den Wysocki[1]) allein in dem Neudruck der Kürschnerschen Sammlung benutzt hat, sondern das ganze Stück ist eine bloße Kontamination und Kompilation der genannten Tragödien, neben denen die beiden andern weniger in Betracht kommen; besonders dem Carolus folgt er im Aufbau, nur daß sich bei ihm die Geister verspäten. Man müßte das Drama halb abschreiben, was es wahrlich nicht verdient, wollte man alle Entlehnungen im einzelnen verzeichnen.

Nur wenige Verse gehören dem Dichter, die notdürftig die Verbindung herstellen; die fallen dann durch ihre unoriginelle Schwäche und Mattheit aus der Umgebung heraus, kriechen trivial und kraftlos am Boden dahin. Da fragt man auch nicht nach dem Stil, der bei einem so impotenten Dichter kein besonderes Interesse bietet. Schwulst wird nur spärlich aufgetragen, wie wenn einmal die Tränen „Schmertzen Töchter", wie bei Klajus, genannt, die Augen den Uhren verglichen werden, wie bei Hallmann (Sol. I, 65. 409); oder wenn Maria erklärt: „Mein Heyland beut mir schon die zuckersüsse Hand" (V, 332). Nicht rhetorische Absicht, sondern Armut und Unfähigkeit ist Schuld an dem übertriebenen Gebrauch anaphorischer Variation, so daß oft ganze Halbverse wiederholt werden (Sol. I. 474f.; V, 186. 87. 90. 92: „Mich deucht, ich sehe schon"; Mar. I, 386. 87. 89. 91. 93: „Was Wunder, daß"; 395. 99. 403: „Drumb fort mit dieser Pest!" IV, 79. 81. 83: „Was fürchten wir uns viel"; V, 245. 48. 52: „Es freut sich ja der Mann"). Die andern Stilmittel (Aufzählung der Beispiele, Häufung einsilbiger Worte: Sol. IV, 138: „Durch Grufft, Klufft, Berg und Thal", lange Perioden, gewisse Formeln: Sol. II, 173: „Der Schluß ist nun gemacht"; „Doch wie, was red' ich viel") sind aus Gryphius hinlänglich bekannt; selbst die nicht offenkundig entlehnten Gleichnisse tragen keine Spur von Originalität.

[1]) Wysocki 444f.

In der Vorrede seines „Poetischen Vortrabs“ kündigt Haugwitz als drittes Werk einen künftig erscheinenden Wallenstein an. Nach den früheren Erfahrungen darf man bei der Analogie des Stoffes mit Sicherheit vermuten, daß diese Tragödie, wenn er sie überhaupt geschrieben hat, nur eine verwässerte Neuauflage des Leo Armenius war. So wird man kaum bedauern, daß dem *Prodromus Poeticus* kein Nachtrab gefolgt ist; solch naiven Plagiator, den nur seine liebenswürdige Unbefangenheit schützt, wird niemand ernstlich als Dichter ansehn.

Mit dem Jahre 1684, in dem die dramatischen Werke von Hallmann und Haugwitz gesammelt erschienen, erlischt das deutsche Renaissancedrama; es hatte abgewirtschaftet, wie am besten die letzten Ausläufer zeigen. Nur in Äußerlichkeiten wie den stereotypen Geistererscheinungen stehn, gleich Günthers Jugendstück Theodosius[1]), Christian Weises Trauerspiele zum Teil noch in der Tradition der alten Tragödie, während zugleich seine Lustspiele eine neue Zeit vorbereiten. Für das 18. Jahrhundert aber ist Seneca eine überwundene Macht. Wenn Elias Schlegel in seiner Jugend noch einmal wie vor hundert Jahren der Niederländer

[1]) In Günthers Hallmannisch opernhaftem Primanerstück „Die von Theodosio bereuete Eifersucht“ (1715), das stofflich die Verwandtschaft mit dem Jesuitenschuldrama wie mit den Bandenschauspielen (dem Wiener Nepomuk etwa) nicht verleugnet, sprengt doch ein freier, wenn auch roher Humor bisweilen die Fesseln; die lustige Person Polylogus allerdings scheint mir von Scandor in Ziglers Banise beeinflußt zu sein. Aber ganz in der Tradition stehn noch die Allegorien, die dem schlafenden Kaiser zu Beginn erscheinen, der Geist des unschuldig Hingerichteten, der am Schluß den Verzweifelnden quält; die Ruhmreden (I, 7. IV, 3) und Klagreden (III, 1. 6) wie die Abschiedsrede des dem Tode verfallenen Paulinus (IV, 1: „Brich an, gewünschtes Licht“). Stichomythische Szene IV, 2. Stilistisch außer häufigen Anaphern Gleichnisse (II, 3 Wolf und Schaf; III, 5 der schwankende Herrscher ein Schiff im Sturm); dreigliedrige Klimax II, 3 („der Fürst regiert den Staat, den Fürsten sein Gemahl, Paulin die Kaiserin“); rhetorisches „Eher“ I,5 von Polylogus ins Groteske gewandt.

Coster die Troades Senecas mit den troischen Tragödien des Euripides kontaminierend verband[1]), so ist das als Schülerarbeit zu beurteilen, nicht anders als wenn noch am Anfang des 19. Jahrhunderts der junge Uhland den Thyest übersetzte.[2]) Und wenn Christian Felix Weiße[3]) die Geschichte des Atreus und Thyestes aufgriff, so behandelte er nicht den Stoff von Senecas Tragödie, sondern die grausigere Fabel Hygins vom Tode des Atreus, wenn auch in der Ausführung manche Spuren auf den römischen Tragiker hinweisen. Die Bedeutung Senecas war dahin, seit Gottsched, der große Neuerer, in der Critischen Dichtkunst ihn als Beispiel falscher Hoheit und schwülstiger Schreibart an den Pranger gestellt hatte.[4]) Mochte immerhin Lessing in jungen Jahren mit der Analyse zweier Stücke einen Rettungsversuch wagen[5]), in dem Epigrammatiker des Dramas einen Geistesverwandten sehen und den Dialektiker dialektisch verteidigen: in späterer Zeit hat er das selbst widerrufen. Dem Verfasser des Laokoon[6]) ist die Bühne Senecas nur eine Arena tragischer Athleten und Klopffechter, und die Märtyrertragödie des christlichen Heroismus der Franzosen, die dem römischen Tyrannendrama entstammt, hat keiner schärfer bekämpft als der Kritiker der Hamburgischen Dramaturgie.

---

[1]) Elias Schlegel: vgl. Rentsch (Leipzig 1890).

[2]) s. oben S. 185, Anm. 1. Etwas anders steht es mit Grillparzers Übersetzungsfragment der Medea (S. 614 bei Minor), das wie bei Hooft als Vorstudie zu dem eigenen Drama gelten muß. Auch darf man in der Aufzählung der Argonauten wohl eine leise Nachwirkung von Senecas Chorlied erblicken (Sen. Med. 616–69 wie Grillparzer, Medea III. Aufzug: Werke IV, 192f.)

[3]) Über Chr. F. Weiße vgl Minor (Innsbruck 1880), S. 231—33; Hygin, 88. Fabel.

[4]) s. oben S. 283, Anm. 1.

[5]) Theatral. Bibliothek, 2. Stück (Lachmann-Muncker VI, 167—242).

[6]) Laokoon, Erster Teil IV (Lachmann-Muncker IX, 31).

Beilage I.

Übersicht über Motive und Stilformen des deutschen Kunstdramas.

„Jede Institution ist der verlängerte Schatten eines einzigen Menschen", sagt Emerson.[1]) So ist in gewissem Sinne die deutsche Kunsttragödie des 17. Jahrhunderts auch nur der Schatten des Gryphius, folgt im Schlepptau des großen Führers, so selbständig auch sein nächster Nachfolger sich bewegte. Einige dieser stehenden Motive und Stilformen sollen hier noch einmal übersichtlich zusammengestellt werden, damit von dem Grunde des Typischen das Individuelle sich um so schärfer abhebe.

1. Geistererscheinungen.

A. Warnungsgeist.

a) Dem schlafenden Tyrannen wird sein Untergang verkündigt:

Gryphius, Leo Arm. III, 2: Tarasius vor Leo (Modell: Hooft, Geeraerdt van Velsen IV, 1: Velsens Geist vor Floris).

Lohenstein, Ibr. Bassa V, 3: Mustapha vor Soliman.
Cleopatra III, 4: Antigonus, Artabazes und Jamblichus vor Antonius.
Agrippina IV, 1: Britannicus vor Nero.

Hallmann, Mariamne IV, 1: David vor Herodes.
Cath. v. England III, 1: Artur vor König Heinrich.

---

[1]) Emerson, Essays, übers. Karl Federn (Halle, Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur, Nr. 821/22, S. 30: Selbständigkeit.

Antiochus u. Stratonica IV, 4: Hermogenes vor Climenes.

Theodoricus V, 5: acht Geister vor Theodoric.

b) Warnender Traum der Mutter.

Erzählt bei Gryphius, Leo V, 1 (Theodosia). Dargestellt: Lohenstein, Ibr. Sultan IV, 4 (Amurat vor Kiosem).

B. Rachegeist.

Gryphius, Cath. v. Georg. V, 7 (Modell: Vondel, Maeghden V. Peter en Pauwels IV).

Lohenstein, Agrippina V, 5.

Ibr. Sultan V, 7 (der Ambre Geist).

Hallmann, Sophia V, 3 (die Geister der Töchter).

Mariamne V, 6 (die Geister der Ermordeten).

C. Geisterbeschwörung.

Gryphius, Leo IV, 2 (Modell: Hooft, Geeraerdt van Velsen, III. und Senecas Medea, IV. Akt; Jamblichus—Timon).

Lohenstein, Agrippina V, 7 (Zoroaster).

Sophonisbe V, 1 (beschwört die Dido).

D. Geisterprolog.

Gryphius, Carolus Stuardus II, 1. 2 (Modell: Senecas Agamemnon, Thyestes, Octavia).

Hallmann, Cath. v. England IV, 2.

Theodor. III, 2 (Kaiser Augustus).

Haugwitz, Maria Stuarda IV, 3 (Norfolk). V, 1 (Heinrich von Arley).

2. Träume.

Gryphius, Leo V, 1 (Theodosia).

Cath. v. Georg. I, 5 (Diamanten in Perlen, Rosen in Dornen verwandelt).

Papinian I, 4 (Plautia; bald abgebrochen).

Lohenstein, Ibr. Sultan II, 1 (Ambre); III, 3 (die Mütter).

Hallmann, Sophia I, 3 (Spes, v. 165 ff.).

Mariamne II, 1 (nach Gryphius, Leo V, 1).

Cath. v. England I, 2 (Kahn vom Blitz getroffen). Theodoricus I, 5 (Amalosuntha; Diamanten in Asch und Graus verkehrt); II, 1 (Rusticiana; abgebrochen durch die Zwischenrede des Boethius).
Haugwitz, Soliman I, 2 (träumt von Dornen und Perlen).

3. Monologe.

A. Konfliktsmonologe.
Gryphius, Cath. v. Georg. III, 2 (Abas; Modell: Vondel, Maeghden IV, 1 und Senecas Medea).
Lohenstein, Ibr. Bassa II, 1 (Soliman).
Sophonisbe II, 3; IV, 4 (Masinissa); II, 4 (Sophon.).
Hallmann, Sophia III, 3 (Hadrian).
Haugwitz, Soliman I, 2. II, 1. IV, 3. V, 2.

B. Vor der Tat.
Lohenstein, Cleopatra II, 4.

C. Kurze Monologe *(varia).*
Gryphius, Leo II, 4.
Lohenstein, Ibr. Bassa II, 4 (Soliman).
Ibr. Sultan II, 7 (Ambre).
Hallmann, Mariamne II, 3 (Josephus); III, 5 (Hyrcanus; Scheidemonologe).
Haugwitz, Soliman II, 3 (Ibrahim).

D. Klagemonologe (auch vor unbeachteten Anwesenden).
Gryphius, Cath. v. Georg. I, 4. IV, 1.
Papinian I, 1; II, 4 (Julia).
Lohenstein, Ibr. Bassa III, 1 (Isabelle).
Hallmann, Sophia I, 1.
Mariamne II, 1 (monologische Ansprache).
Haugwitz, Soliman IV, 1 (Ibrahim).
Maria II, 1; IV, 2 (Ansprache).

E. Expositionsmonolog *ad spectatores.*
Haugwitz, Soliman III, 1 (Roxolane; nach dem Muster von Gryphius, Papininian I, 1).

Beilage II.

Der Leo Armenius des Andreas Gryphius und des Joseph Simon.

Gryphius' Verhältnis zu der 1645 zu Rom von dem englischen Jesuitenpater Joseph Simon verfaßten Tragödie *Leo Armenus sive Impietas punita,* auf die zuerst Erich Schmidt[1]) aufmerksam machte, hat Zeidler[2]) zwar berührt, aber nicht untersucht; die aufgeworfene Frage nach dem Zusammenhang bejaht, ohne genügende Gründe anzuführen. Sie ist auch nicht ganz einfach zu lösen, da nur wenige nicht schon im Stoff liegende Übereinstimmungen aufzuspüren sind; aber ich glaube doch wahrscheinlich machen zu können, daß die Kenntnis dieses Vorgängers für Gryphius vorausgesetzt werden muß. Die erste Ausgabe der deutschen Tragödie (1650) enthält ein lateinisches Widmungsgedicht, im Ausdruck und in der Wortwahl von Senecascher Prägung; da umschreibt er den Inhalt seines Stückes:

> Dirae furores noctis, et sacrum nefas,
> Ruentis aulae sceptra, calcato duce
> Polluta raptu, Caesaris undanti effera
> Animata tabo busta, regnorum luem . . .
> . . . Mentemque Gryphi nulla sic faustam tibi
> Caligo lucem turbet . . .

Die hier gebrauchten Worte finden sich in der durchgehends im Stile Senecas gedichteten Jesuitentragödie wieder:

---

[1]) Anz. VII, 316 (1881); noch mit irrtümlicher Chronologie.

[2]) Jak. Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg und Leipzig 1891, S. 117ff.

I, 3: Ferale dirae noctis augurium et nefas, Loquar an silebo? — Noctis hunc dirae petunt Auguria. — V, 4: Despice Tyrannum tabe squallentem sua. — Qui premunt regni luem, Regnum gubernent. — Caligo mentem vincit. —

Daß das kein zwingender Beweis ist, da im Grunde keinem von beiden diese Worte gehören, geb ich zu;[1]) nicht viel besser steht es mit den inhaltlich ähnlichen Stellen, von denen ich nunmehr eine Reihe vergleiche. Der Name Leos mußte an sich zu spielend ausdeutendem Tiergleichnis Veranlassung geben. Namensspiel mit dem *Armenius Leo* findet sich denn auch bei beiden, bei Gryphius doch wohl erst nach dem Vorgange des Lateiners.

Der libysche Leu (nach Sen. Öd. 919): Rugitu Leo Si quando Libyae vasta tremefacit, pavet Late ferarum vulgus IV, 1 vgl. Gr. III, 339; Armenio struam Plagas Leoni II, 5. — Löwe und Hase: Sternet Leonem iuncta vel leporum cohors, denkt Balbus I, 4 vgl. Gr. II, 425 ff. — Bilder von der Jagd: Venari iuvat. Veniet in laqueum fera II, 5; Praeda sub laqueis iacet II, 6; Latentem veniet in cassem fera III, 1 vgl. Gr. II, 225: Das Wild ist in dem Garn (nach Sen. Thy. 491). — Mücke und Elefant: Quid musca torvo iactat Elephanto minas? III, 2 vgl. Gr. V, 265: Löwe und Maus. —

Sabatius klagt Balbus bei seinem Vater an: *Viperam in sinu geris* I, 4; vgl. Gr. I, 147: „Ist dieser Basilisc' an vnsrer Brust erzogen?" Da braust Leo gegen den undankbaren Günstling auf:

> Sic sic locavi merita? Sic vili dies
> Casa trahentem duxi ad Imperii decus?

II, 6 vgl. Gr. I, 145: vom koth' in hof gebracht.

Er will nicht schmeicheln, nicht sich verstellen, obgleich sein Sohn ihm zur Vorsicht rät, aus Furcht vor der mißgünstigen Stimmung des Volkes (II, 6). Umgekehrt glaubt bei Gryphius der Kaiser nicht gegen den Willen des Volkes

[1]) Mit Recht urteilt Manheimer S. 74, daß Gryphius' lateinische Gedichte schlecht sind, anfängerhaft stammeln. Da hätte denn enge Anlehnung an den Wortlaut der lateinischen Vorlage [illegible] hin nichts Befremdendes.

handeln zu dürfen: Schmeichelei, Verstellung vor den Niedern ist das Los des Herrschers (I, 153 ff.). Die bei dem Jesuiten nicht so förmlich ausgedehnte Gerichtsverhandlung wird in beiden Dramen eröffnet mit den Klagen Leos über die Unbeständigkeit weltlicher Herrschaft (IV, 1 vgl. Gr. II, 1). Ähnlich gestalten beide naturgemäß auch die Geistererscheinungen, nur daß man bei dem Engländer noch mehr an Shakespeare denken möchte: *Ululat canis. Gemit bubo. Tonat horrendum* ist für die Schreckensnacht vorgezeichnet. Als das Gespenst verschwunden ist, glaubt der Herrscher sich anfangs verwundet: *Invulneratum pectus, atque aciem fugax Elusit Umbra? . . . Vivit etiamnunc trucis Imago spectri.* I, 3 vgl. Gr. III, 123: „Wir schaw'n den geist noch für vnß stehen". — „Der kalte schweiß bricht vor", sagt Leo, Gr. III, 117; vgl. Sim. V, 1: *Sudor per artus manat, in fibras tremor.* Mehr als diese schon bei Seneca und den Holländern vorgebildeten Wendungen scheint die Ähnlichkeit der Szene zwischen Michael und Papias nach der Überraschung durch den Kaiser zu beweisen. Papias sinnt zuerst auf Flucht: *Occidimus, opem Nisi fuga praestet;* V, 2 vgl. Gr. III, 350. Aber die Flucht vor dem allmächtigen Fürsten ist unmöglich, Gr. III, 351:

> Fleuch hin wo Amphitrit den heissen Sand vmbpfälet,
> Fleuch hin, wo es der Erd' an Sonn vnd tage fehlet,
> Der Fürst ist hinder dir.

Mit ähnlicher Hyperbel droht Leo dem Michael (I, 3):

> Petat astra celsus, more Titanum ferar
> In astra vindex. Ditis irrumpat domos,
> Plutonis aulam verus Alcides petam.

So bleibt nur der Mord übrig, vor dem die Soldaten anfangs zurückschrecken (V, 2):

> Miles 1. Sed data prohibet fides,
> Regem ferire. Balbus Non ubi laesit fidem
> Prior ipse. Papias. Monstrum quid tamen Regem vocas?
> Regem vocemus, cuius haud unquam vacat

Cruore dextra? Funus Imperii voca,
Procerum ruinam, plebis exitium, poli
Solique labem, Ditis effigiem voca.

Vgl. Gr. V, 374:

Ists recht, daß man den Eydt, vnd Fürsten Hälse bricht?
— Wenn Fürsten jhren Eydt zum ersten selber brechen.

und Gr. III, 340:

Kan vnß die Helle selbst mit mehrer Mordlust drewen?
Verfluchter Fürst! ich irr', kan der ein Fürste seyn,
An dem nichts Fürstlichs ist, auch nicht der minste schein?

Seinen Getreuen verspricht Michael Belohnung im Fall des Erfolges: *Si qua fortunae salus Factum sequatur, merita pensabo memor* V, 2 vgl. Gr. III, 395. Nach geschehner Tat triumphiert der Sieger: *Bene est. Soluta prisca libertas redit;* V, 4 vgl. Gr. V, 331; während die Söhne des Kaisers in Verzweiflung ausbrechen: *Dehisce tellus, meque ab aspectu procul Remove sub auras* vgl. Gr. V, 171: „Brich abgrund, brich entzwey" (nach Sen. Tr. 519. Phäd. 1238).

Ein gut Teil dieser Analogien geht freilich auf die gemeinsame Quelle zurück, teils die historische, teils die dramatische (Seneca), und diesen wenigen Berührungen, die die sichere Lösung der Frage erschweren, steht die weitaus größere Menge der Abweichungen gegenüber. In dreifacher Hinsicht, in bezug auf die Form, auf das Verhältnis zur Quelle und auf die Tendenz sind die beiden Dramen verschieden, doch so, daß ein bestimmtes Prinzip sich deutlich erkennen läßt. Gryphius' Tragödie ist offenbar aus produktiv wirkender Polemik hervorgegangen; er will zu dem katholischen Tyrannendrama ein protestantisches Gegenstück gestalten, das üppig spielende Barocklatein übersetzen in die geschlossenen, strengen und starren Formen des holländisch-französischen Renaissancedramas.

Dem klassizistischen Dogma der Holländer entsprechend, drängt Gryphius alles auf einen Tag zusammen, um die Einheit der Zeit zu wahren; Simon dagegen kümmert sich als Theatraliker, der die Bedürfnisse der Bühne im Auge hat,

nicht um die Gesetze der Alten und bringt die ganze Entwickelung, die Ereignisse etwa von einer Woche. Erst mit der 4. Szene des 2. Aktes, wenn man von der Erscheinung des Patriarchen absieht, beginnt bei Simon die Handlung des Gryphischen Trauerspiels, erst der 4. Akt Simons entspricht Gryphs 2., und der 5. umfaßt dann, was bei Gryphius auf die Akte 3—5 verteilt ist, wobei die Ermordung Leos nicht wie bei Gryphius hinter die Szene verlegt, sondern auf der Bühne dargestellt wird. Das Schauspiel des Jesuiten ist demnach viel bunter, inhalts- und figurenreicher; zu dem szenischen Pomp und Prunk des Ausstattungsstückes paßt ganz die Senecasche Rhetorik, die von grotesken Elementen durchsetzt ist. Da tritt unter den tragischen Gestalten auch ein komischer *miles gloriosus* auf, eine Art Hanswurst, Morocchus mit Namen, und der 3. Akt enthält gar in Shakespeares Weise ein Schauspiel im Schauspiel, wie denn dieser Engländer überhaupt im Zusammenhang mit dem altenglischen Theater steht.[1]) Er bringt viel mehr eigne Erfindungen an und schaltet freier mit dem gegebenen Stoff.

Nicht nur in der Benutzung, auch in der Wahl der Quelle liegt ein fundamentaler Unterschied. Der Katholik schöpft aus der Kirchengeschichte des Baronius (Annales ecclesiastici, Köln 1624, tom. IX, p. 738—40), der freilich hier auch nur den Bericht des Cedrenus ausschreibt; der Protestant, der Gelehrte, geht von dem Bearbeiter zu dem Original, dem griechischen Urtext, zu der reinen, ursprünglichen Quelle zurück. Auch darin zeigt sich das Prinzip des Luthertums und des Humanismus zugleich, nicht aus den getrübten Bächlein, sondern aus dem lautern Brunnen zu schöpfen; ein Vorgang, der dann für die gelehrte Dramatik des 17. Jahrhunderts epochemachend geworden ist, nicht immer zu ihrem Heil und sehr im Gegensatz zu dem erfindungsfreudigen 13. Jahrhundert, wo man eine erfundene Quelle vorschiebt, um sich freier bewegen zu können.

---

[1]) Zeidler hat das gut beobachtet: S. 38. 60.

Die dritte und wichtigste Verschiedenheit aber kündigt sich schon im Nebentitel an. *„Leo Armenus sive Impietas punita"* und „Leo Armenius oder Fürsten-Mord" — das ist der Gegensatz zweier Welten. Dem einen ist Leo der frevelnde Tyrann, der Verfolger der orthodoxen Kirche, dem andern der rechtmäßige Kaiser, der Vertreter der göttlichen Obrigkeit. Jener sieht seinen Tod als gerechte Strafe für seine Sünden an, dieser als die verbrecherische Gewalttat ehrgeiziger Aufrührer. So spricht es die Inhaltsangabe aus: auf der einen Seite: *Sacrarum imaginum hostis acerrimus, cum diu multumque rem Catholicam vexasset, tandem impietatis poenas persolvit;* auf der andern: „in der Newen Welt ist diese Pest so wenig, als bey vnß newe vnter dem schein deß Gottes dienstes, (wie Michael vnd seine Bundgenossen) vngehewre Mord vnd Bubenstück ins werck zu richten". Dem Protestanten gilt die starre Majestät des monarchischen Absolutismus heilig und unverletzlich, dem Jesuiten steht die Kirche über dem Staat, und in dem bedeutungsvoll einleitenden Streit zwischen Königsgewalt und Wahrheit (I, 1) muß die Veritas siegen; die monarchomachischen Theorien katholischer Rechtsphilosophen spiegeln sich hier.[1]) Auch bei Gryphius ist der Herrscher nicht schuldlos; aber als größte Schuld wirft ihm Tarasius vor, daß er selber Usurpator ist, den Vorgänger vom Throne verjagt hat (III, 69ff.).

[1]) Vgl. Windelband, Geschichte der neueren Philosophie I[3] (Leipzig 1899), 98; Überweg-Heinze, Grundriß der Gesch. d. Philosophie III[9] (Berlin 1901), 62f. L. v. Ranke, Die Idee der Volkssouveränetät bei den Jesuiten (Abhandl. u. Versuche I = Sämtl. Werke[3], 24. Bd., Leipzig 1877, S. 225—236). — Daß Gryphius die Scheinheiligkeit Michaels betont, ist wohl Einfluß Costers („vnter dem schein deß Gottes dienstes" vgl. *onder schijn van Godsdienst*), wie denn auch Leos Worte I, 153: „Was ist ein Printz denn mehr alß ein gekrönter Knecht?" auf Coster zurückgehen mögen, Iphig. 175: *wat zal ick meer verstrecken dan een ghekroonde knecht?* (freilich auch Racines Agamemnon, Iphig. I, 365: *Triste dessein des rois! esclaves que nous sommes;* nach Euripides' aulischer Iphig. 449f.: *προστάτην δὲ τοῦ βίου τὸν ὄγκον ἔχομεν τῷ τ' ὄχλῳ δουλεύομεν.*)

Bei Simon dagegen klagt ihn der Patriarch, der hier dreimal erscheint, der Blutschuld an den Verehrern der Heiligenbilder an (I, 2):

> Dilecta Caelo turba, divinum genus.
> Cultrix honesti, caede numerosa perit;

und am Schluß kann er das Drama befriedigend enden, während Gryphius' Tragödie mit einer schrillen Dissonanz austönt.

Die Verschiedenheit der Auffassung wirkt ein auf die Zeichnung der Charaktere. Michael Balbus, den freilich der Kronprinz als Aufrührer, *favor superbum, fama quem tumidum facit,* bezeichnet (I, 4), kann sich doch als Rächer der Erde und Diener des Himmels fühlen (II, 4). Er setzt den Anschuldigungen trotziges Schweigen entgegen und zeigt von Reue keine Spur (IV, 1):

> Age, rumpe fibras: pasce disruptis famem:
> Nil deprecabor. Torquet hoc Balbum magis
> Quod non superbos igne fulmineo lares
> Prius abolevi: nec Leoninae datum est
> Radicitus vulsisse progeniem domus.

Kaiser Leo ist der starre Typus des Tyrannen schlechthin, wie er von Seneca her bekannt ist: *truculentus, audax, saevus, immanis leo* (I, 2); er spricht mit Senecas Worten: *Quisquam Leoni fata regnanti paret? Ruat ante mundus; sternam et evertam omnia* (I, 3); er entschließt sich nach dem Grundsatz despotischer Willkür gegen Michael vorzugehen: *quod libet, regi licet* (I, 5). Ganz anders, überdies auch den historischen Berichten entgegen, stellt Gryphius seinen Leo als zaudernd und bedenklich dar; er sucht ihn zu heben, zu entlasten, wie später im Papinian den Caracalla. Dazu steht an seiner Seite die fromme Kaiserin Theodosia, die den Gemahl um Barmherzigkeit für den Gefangenen bittet und dann so bittern Lohn dafür erhält, durch deren Güte und Milde die Ungerechtigkeit der schnöden Mordtat noch schärfer hervortritt. Bei Simon spielt die Kaiserin

keine Rolle; ihre Fürbitte wird durch einen Boten mitgeteilt, sie selbst tritt überhaupt nicht auf. Dafür sind die Söhne des Kaisers in den Vordergrund gerückt, vor allem der Kronprinz Sabatius, der ein Marienbild freventlich mit Füßen tritt (II, 2). Der es aber inbrünstig verehrt, zu der Himmelskönigin betend aufschaut, ist Theophilus, der fromme Sohn des Balbus; so fällt alles Licht auf die Partei der Revolution, deren gerechte Sache der Schänder des Heiligen am Ende anerkennt (V, 4). Theophilus fleht auch den Kaiser um Gnade, während sein Vater in Schweigen verharrt. Bei Gryphius dagegen bittet Balbus um eine Stunde Aufschub, um noch einmal seine Kinder sehen zu dürfen. Dadurch will der Dichter gewiß nicht Mitleid mit dem verurteilten Mörder erregen, sondern einmal seine Demütigung und damit sein Unrecht ins rechte Licht setzen, sodann den folgenden Umschwung der Handlung vorbereiten: durch die gewährte Verschiebung wird die Peripetie erst möglich. Und doch scheint diese Partie des Gryphischen Leo bei Simon vorgebildet zu sein; vgl. Gr. II, 391 ff.:

II. Richter. Er such't nur außflucht! Mich. Ach! wie wolt' ich doch entflihen!
II. Richt. Ich sag', er wil der Pein durch aufschub sich entziehen.
Mich. Die zeit ist viel zu eng, zu einer solchen that.
III. Richt. In einem augenblick schafft offt die boßheit rath.
Mich. Der, den die boßheit schreck't, muß stets in argwohn zagen.
IV. Richt. Wer schon verzweifelt ist, wagt was er nur kan wagen.
Mich. Wo Liebe, die Natur in ewrem blut erweck't,
Wo wahre Vatertrew euch jemals angesteckt:
Mein fürst! wofern du denckst den schönen tag zu schawen,
An welchem du die Kron wirst deinem Sohne trawen:
So weig're deinem Knecht die jüngste bitte nicht.
Leo. Vns ist nicht vnbekand, was dein gemütte dicht!
Die straffe wird geschwecht durch aufschub . . .
Dennoch, damit kein mund mit warheit sagen könne,
Als ob man dir auß haß so kurtze frist mißgönne,
Wird diese bitt' erlaubt. Er werd' in Kärcker bracht.
Gebt vnderdessen starck auf Thor vnd schlösser acht.

mit Simon IV, 1 (Theophilus' Bitte):

O si quid movet
Praedulce nati nomen, ereptum refer
Nato parentem, clare Sabati . . .
O si quid almi nomen inflectit patris,
Ne temne natum, Caesar . . .
. . . Sic ad annosos regat
Imperia soles genitor, Augustus Leo . . .
Sic in paternos chara natorum cohors
Exurgat animos. Vota sic felix tua
Transcendat aevi pariter ac sceptri parens.

und Simon IV, 2 (die Fürbitte der Kaiserin):

Papias. Tamen Leonis absit a manibus cruor.
Leo. Nempe ut Leonis manet e iugulo cruor.
Pap. Quem pertimescis? Sab. cui dabit animos **mora**.
Pap. Quid noceat usquam lucis unius mora?
Leo. Nullum est nocendi tempus ad fraudes **breve**.
Sti. Vinclis tenetur. Ba. Vincla perrumpit dolus.
Pap. Numerosus ense lictor obvallet latus.
Sab. Succumbit auro miles. Pap. Obstrinxit fidem.
Leo. Sed cui? Pap. Leoni. Sab. Vincitur pretio fides.
Pap. Omnia timere mentis ignavae reor.
Sab. Nihil timere mentis insanae reor.
Reor inimicum Caesaris, patris, mei,
Male perduelli quisquis indulget diem.
Leo. Etsi morae reclamet infelix timor,
Tamen obsequendum est. Differo invitus necem.
Tibi cura, Papia, capitis infandi datur.
Grava catenis. Clavis obstrictae serae
Mihi deferatur. Cras dabit flammis caput.

Aber grade diese Stellen weisen weiter auf die gemeinsame Quelle, aus der Gryphius hier direkt geschöpft hat, auf Seneca, dessen Wortlaut er enger als Simon sich anschließt. Vgl. Tr. 698—702:

Sic te iuvenis aspiciat tuus,
et vota vincens vestra felici indole
aetate avum transcendat, ingenio patrem.

und besonders Med. 285—95:

Med. Per ego auspicatos regii thalami toros,
per spes futuras perque regnorum status,
Fortuna varia dubia quos agitat vice,
precor, brevem largire fugienti moram,
dum extrema natis mater infigam oscula,
fortasse moriens. Cr. Fraudibus tempus petis.
Med. Quae fraus timeri tempore exiguo potest?
Cr. Nullum ad nocendum tempus angustum est malis.
Med. Parumne miserae temporis lacrimis negas?
Cr. Etsi repugnat precibus infixus timor,
Unus parando dabitur exilio dies.

Beilage III.

Vondel-Gryphius auf der deutschen Bühne.

(Zu Heidenreichs Gibeonitern und Kormarts Maria Stuart.)

Es ist noch vielfach die Meinung verbreitet, daß Kunstdrama und Volksdrama des 17. Jahrhunderts in unnahbarer Ferne nebeneinander her, nie miteinander gegangen ist. Das ist einseitig und nur zum Teil richtig. So sehr die Bühnenbearbeitungen der äußern Form nach verschieden waren, dem Inhalt nach sind sie mit dem Gelehrtendrama verwandt. In Wahrheit verhält es sich hier wie mit dem Volkslied und den Volksbüchern des ausgehenden Mittelalters. Längst hat der schöne romantische Traum von der dichtenden Volksseele weichen müssen vor der nüchternen historischen Betrachtung, längst sieht man in den Volksliedern nur die letzten Ausklänge einer kontinuierlichen Entwickelung vom Minnesang her. Und wie die Volksbücher nur abgeblaßte Ideale höfischen Lebens in vergröberter Zeichnung bringen, nur ein Herabgleiten von der Höhe, die demokratisch gewordene Kunst darstellen, so lebt das Volksdrama der Massen nur von dem Erwerb der großen Einzelnen. Freilich ist das Verhältnis reziprok; wie in der Herbstzeit des Minnesangs Edelleute zum Volke herabsteigen, so berührt sich die spätere Kunsttragödie mit dem Drama der Komödianten. Aber im allgemeinen gilt doch die umgekehrte Abhängigkeit: all die Motive, die Carl Heine[1]) in seiner Charakteristik des

[1]) Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched (Halle 1889), S. 15–24.

Wandertruppen-Repertoires aufstellt, finden sich schon in dem vorausgehenden Kunstdrama und stammen daher. Gryphius' Papinian, den Heine mit gutem Bedacht an die Spitze seines Dramenverzeichnisses stellt, ist hier besonders maßgebend geworden; allein 9 Aufführungen in den Jahren 1677 bis 1745 sind von ihm bekannt.[1])

Autoritativ war wie die Kunst so auch das Kunsturteil der Meister hinsichtlich der Wahl der Dichter, deren Dramen man übersetzte. Wenn man die Tatsache, daß man im 17. Jahrhundert zwar Corneille, aber nicht Racine verdeutscht hat, mit der Richtung der Zeit auf das heroisch Gewaltige, ihrer Stumpfheit gegen sanftere Töne, genügend erklärt, so bleibt die Frage, warum man Vondel mehrfach verdolmetscht hat, der doch ein niederländischer Racine genannt werden kann. Einzig und allein, lautet die Antwort, weil Gryphius hier die Wege gewiesen, auf den großen Niederdeutschen die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Und hier darf man weitergehn: wie die Spätlinge des Kunstdramas zuletzt zur bloßen stofflichen Rückübersetzung schreiten, so kann man den gleichen Gesichtspunkt auf einige dieser kunstlosen Popularisierungen anwenden. Kormarts Bearbeitung der Maria Stuart Vondels ist ohne Gryphs Karl Stuart nicht zu denken, und ohne den Vorgänger hätte schwerlich David Elias Heidenreich[2]) für den herzoglichen Hof Augusts von Weißenfels die Rache zu Gibeon „meist nach dem Holländischen *Josts van Vondel*" bearbeitet (1662).

Eine Reihe von Übereinstimmungen, die nicht auf Zufall beruhen können, erweist zur Genüge, daß der Über-

---

[1]) C. Heine, S. 9. Zschr. f. d. Ph. 21, 283. Schnorrs Archiv 15, 222.

[2]) Über Heidenreich urteilt Neumeister a. a. O.: *Splendidum olim* [† 1688] *Halensis Weissenfeldensisque Aularum decus. Operas aliaque Dramata, in theatro Halensi et Leucopetraeo exhibita, condidit, ab sententiarum cothurnique gravitate commendanda.* Vgl. A. D. B. 11, 302. Julius Schwering, zur Gesch. d. niederländischen u. spanischen Dramas in Deutschland (Münster 1895), bietet hierfür nichts.

setzer Gryphius' Versübertragung gekannt und benutzt hat. Zweifeln könnte man noch bei den gemeinsamen szenischen Bemerkungen (besonders Heidenreich S. 99 = Gr. IV, 348/9: Rizpes Wahnsinn); die könnte erst der Sohn als Herausgeber 1698 nach Heidenreichs Prosa hinzugefügt haben. Aber wahrscheinlich ist diese Möglichkeit nicht, und entscheidend in entgegengesetztem Sinne wird der Umstand, daß in vielen Fällen die Reime noch in der Prosa hindurchschimmern.

H. 32: Gnädigster König, wie lautets nun? — Eben als ihr vermuthet. — Ich wusts wohl, daß ihnen das Hertze noch blutete.

vgl. Gr. II, 235: Mein Fürst, was heischen sie? — Gleich wie ihr habt vermuthet. —
Ich weiß es, daß ihr Hertz noch unauffhörlich blutet.

vgl. V. 423: Mijn Vorst, hoe luid den eisch? — Alleens gelijck ghy 't spelde. —
Ick wist wel, dat dit bloed hun by den krop opwelde. —

H. 52: Haben wir aber nach Eyd und Schwur zu fragen, so dringen wir auffs Recht, und haben selber das Schand-Gezüchte von Gibeon anzuklagen.

vgl. Gr. III, 268: Wofern man denn nach Eyd und Bündnis-Schwur muß fragen,
So dringen wir auf Recht, und mögen selber klagen.

vgl. V. 857: En past men op verbond, noch diergezworene eeden,
Zoo klaegenwe met recht, en met die zelve reden. —

H. 55: Der König kan ein Werk ja wol nach seinem Willen thun. — Wie können wir aber Gott und das winslende Volck stillen?

vgl. Gr. III, 308: Wer wil und wünscht, vollführt ein Werck nach seinem Willen. —
Wie kan ich Gott und Volck, das schon so winselt, stillen?

vgl. V. 897: Die 't wil en wenscht, kan 't werck naer zijnen wil beleien. —
Hoe paey ick God? hoe 't volck, dat reê begint te schreien? —

H. 70: Es geschicht umb des gemeinen besten willen, damit der Zanck geschlichtet und die Pest gedämpffet werde.

vgl. Gr. IV, 41: anwenden nur vor das gemeine best',
Zu schlichten diesen Zanck, zu dämpffen diese Pest.

vgl. V. 1165: ten oorbaer van het Rijck,
Tot slechting van 't geschil, en 't wrockende ongelijck.

H. 72: Die Spinne säuget Gifft, wo Bienen Honig finden. Sie muß den trüben Schmertz mit Sanfftmuth überwinden lernen.

vgl. Gr. IV, 115: Die Spinne saugt ihr Gifft, wo Bienen Honig finden.
Lernt doch den trüben Schmertz mit Sanfftmuth überwinden.
vgl. V. 1239f.: die Reime: honighraten — betoont u toch gelaeten. —
H. 74: Wir sind viel zu ehrlich, daß uns Sclaven das Leben schencken solten. So solstu ehrlich hencken.
vgl. Gr. IV, 173: Wir sind, daß Sclaven uns das Leben solten schencken,
Zu redlich und zu gut. — So sollst du redlich häncken.
vgl. V. 1297f.: die Reime: ontfangen — hangen. —

Gelegentlich übernimmt der Bearbeiter ganze Verse:

H. 48 = Gr. III, 136: O recht verkehrte Treu! Wo ist die Treu geblieben? —
H. 61 = Gr. III, 436: Schaut meine Thränen an, ich kan kein Wort mehr sprechen (vgl. V. 1025: Ghy ziet de traenen vast langs bey mijn wangen leecken). —

Oder Halbverse:

H. 36: Wenns Königreiche gilt, so siehet man weder Schwäher noch Schwager an.
vgl. Gr. II, 326: man sieht nicht Schwäger an, Wenns Königreiche gilt.
vgl. V. 514: men ziet geen maeghschap aen, Daer 't koningkrijcken kost.

Wenig verändert:

H. 24: Wir, als der letzte Schaum der Heyden, so Israels Pest und Plage gewesen.
vgl. Gr. II, 157: Der Heyden letzter Schaum, Israels Pest und Plag.
(V. 345: Wie draeght het overschot der Heidenen ontzagh?) —
H. 35: Wenn die See einreisst, so helffen die Dämme nicht.
vgl. Gr. II, 290: Wenn nu die See einreisst, hämmt man mit Tämmen nicht.
(V. 478: Een ingeborste zee word nimmermeer gestuit.) —

Auch sonst decken sich zahlreiche Ausdrücke, von denen nur die bezeichnendsten hier angeführt werden sollen:

H. 15: daß alles brechen, schmeltzen, schmachten und vergehen muß.
vgl. Gr. II, 26: daß alles bricht, und schmeltzt, und schmacht, und kracht. (V. 214: dat alles smelt.) —
H. 52: der Fürsten Mord . . . zu rächen.

vgl. Gr. III. 272: den Fürsten-Mord zu büssen. (Echt Gryphisch; V. 861: tot weêrwraeck dezer zielen.) —
H. 73: Der Odem mangelt mir. Mein Gesicht erstarret . . . . . O trüber Ketten-Klang.
vgl. Gr. IV, 160: Der Athem mangelt mir, wie starret das Gesicht . . . O trüber Ketten-Klang. —
H. 84: O allzu schweres Unglücks-Wetter!
vgl. Gr. IV. 348: O allzustrenger Blitz! o schwerer Donnerstral! (Echt Gryphius! V. 1472: Hoe valt u 't lot zoo wreed?) —

In andern Fällen wird durch den Ersatz des Reimwortes das Plagiat an Gryphius leichthin verdeckt:

H. 93: Daß Davids eigner Stamm mehrentheils durch Auffruhr, Schwerd und Brand verfalle und vor frembder Herren Thür in Dienstbarkeit schmachten müsse!
vgl. Gr. V. 95: Daß Davids eignes Haus durch Auffruhr, Schwerdt und Brand
Verfall in einen Weh- Noth- Angst- und Jammer-Stand
Und schmacht in Dienstbarkeit für fremder Herren Thüre.
Daß Isai die Macht des Regiments verliehre.
(V. 1639 ff.: die Reime: hier na — verga. slavernye — heerschappye.) —
H. 98: und dero Nachfahren stets uff Davids tapffern Thaten, die diese Crone nimmermehr entbähren kan, einher treten.
vgl. Gr. V. 233: So geh' eur Nachsaß stets auf Davids tapffre Thaten,
Daß nimmer Davids Cron sein Saame mög' entrathen.
V. 1777: Zoo roeme uw nazaet staegh op uw gedachtenisse,
Als 't nimmer Davids kroon aen wettige afkomst misse.) —

Einmal kann man gar die gleichzeitige Prosabearbeitung zur Textkritik der von Christian Gryphius nicht allzu sorgfältig behandelten Versübersetzung seines Vaters benutzen:

V. 1338: De wraeck betoomt den stoute. en leert hem zachter draeven.
vgl. Gr. IV, 214: Die Rache weckt nicht auf, was schon der Tod begraben. —
Doch zäumt sie Übermuth. und lehrt ihr Seuffzer traben.
vgl. H. 77: So weckt die Rache gleichwol auch nicht auff, was der Todt schon begraben. —
Dennoch zähmt sie den Vbermuth und lehrt ihn sänfftер gehen.

Also ist das unverständliche „ihr Seuffzer" Lesefehler für „ihn senffter". (Palms Konjektur ist damit beseitigt.)

Anderseits hat Heidenreich auch das Original vor sich gehabt; einige Stellen stehn näher zu Vondel als zu Gryphius:

H. 24: und hinge sie alle fünffe an fünff Bäume.
vgl. Gr. II, 140: und hieng sie an fünff Eichen (des Reimes wegen!
V. 328: en hingze aen zoo veel boomen). —
H. 45: mit dem Priesterlichen Leib-Rock.
vgl. Gr. III, 90: mit Priestern.
vgl. V. 680: aen Priestren, Aen dien gewyden rock. —
H. 45: Wer Gottes Diener antastet, der tastet seinen Augapffel an.
vgl. Gr. III, 94: Wer Gott-Gesalbte rührt, rührt Gottes Augen an.
vgl. V. 683: Wie Gods gezalfden raeckt, raeckt Gods ooghappel aen. —
H. 57: daß bey Printzen fester als Diamant seyn soll.
vgl. Gr. III, 353: Den Printzen must ihr Wort ein festes Band anlegen.
vgl. V. 942: Een stercker band, om 't hart, dan diamante koorden. —
H. 71: wie Leib und Seele, die von den kurtzen Jahren zusammen gebunden werden.
vgl. Gr. IV, 63: Als Seelen, die sich hier in Folter-Saal befinden.
vgl. V. 1187: Als lijf en ziel, aen een, voor luttel tijds, verbonden. —
H. 84: daß die Sclaven sich über ihrer Herrn Fall erfreuen.
vgl. Gr. IV, 346: Daß Sclaven sich erheben.
vgl. V. 1470: Dat slaeven zich verblyden. —
H. 93: Daß der Printz von Juda einem andern austage zu Felde, wo von Mord und Niederlagen es rauchet.
vgl. Gr. V, 89: Und unter einem Printz den Printz von Juda lade Zu Felde, daß er sich im Bürger-Blute bade.
vgl. V. 1633: En onder eenen vorst, den vorst van Juda dage Te velde, daer het roockt van moord en nederlage. —
H. 25: Nun aber schöpfe Gibeon und mit ihr Caphira, Beeroth und Kiriat Jearim Muth.
vgl. Gr. II, 181: Schöpfft Töchter Gibeons, schöpfft endlich wieder Muth.
vgl. V. 369 f.: Kariathiarim, Kaphira, Beëroth, En Gabaon, schept moed.

Die genaue Personenangabe, mit der die Bearbeitung hier zum Original zurückkehrt, erinnert an das Verfahren Spangenbergs, der Rhodes lateinischen Saul in die Sprache der Lutherbibel zurückübersetzte und dabei die beseitigten Namen wieder einführte. Namenshäufung ist überhaupt ein volkstümlicher Zug; man braucht nur an Wolfram von Eschenbach und Fischart zu erinnern, die ihre Vorlage mit einer Fülle von erweiternden Namen überschwemmen. Auch

genaue Zahlenangaben entsprechen volkstümlicher Neigu (vgl. das Lied vom Prinzen Eugen): H. 62: „darüber a einen Tag 25 000. Mann und beynah der gantze Stamm B jamin fiele“ vgl. Gr. III, 467: „so vielmahl tausend Ma vgl. V. 1056: *zoo menigh duizend man.* —

So läßt sich eine Reihe von Gesichtspunkten auffinden, für volkstümliche Bearbeitungen gemeinsam maßgebend si Dahin gehören die schon bei den englischen Komödianten gegnenden Curialien und Titulaturen: „E. M.“, „allergnädigs König“, „unser weyland höchstgeehrter Herr Vater“, „E. Lib „Ihre Durchläuchtigkeit“. (Auch Gryphius übersetzt V. 7 *een jongeling, zoo schoon gelijck de morgenzon* mit dem Ko pliment III, 199: „Mein allerwerthester, mein auserkohrn Sohn“.) Ferner die Lust an langen Beratungen, die man v bei Hallmann minder juristischem Interesse als dem vol tümlichen Brauche zuschreiben muß. Lange Reden sind dessen nicht beliebt; die werden vielmehr auf mehrere P sonen verteilt und gespalten. Heidenreich löst die lang Tiraden in Einzelreden auf, die Kollektivpersönlichkeiten Individuen. Schon Gryphius läßt einzelne aus dem Chor heraussprechen, weniger klassizistisch als Vondel. Dar geht Heidenreich viel weiter; konkret und anschaulich läßt in den Volksszenen die Massen auseinandertreten, so daß jed seine bestimmte Rolle bekommt. Dabei ist die Neigung individualisierender Charakteristik unverkennbar, ähnlich w in Lohensteins Epicharis. Die Prinzen gleichen sich keine wegs, vielmehr werden der 3. und 4. Prinz als Kontras figuren dargestellt, der eine als hochfahrend, keck, selbs bewußt und herausfordernd, der andere als ängstlich, weic lich, sorglos und selbstsüchtig. Jener widersetzt sich n Gewalt der Gefangennahme, will seinen Degen nicht au liefern und zieht vom Leder wie Petrus im Heliand; dies hängt am Leben, findet Gefallen an Zuckersachen und Lie schaften (S. 40. 64. — 38ff., 63ff., 85ff.). Nur die beid ersten Prinzen, Armoni und der jüngste verlangen standha nach der Marterkrone (S. 86ff.). Sonst aber ist die Bestä

digkeit sehr im Gegensatz zu Gryphius keineswegs das Ideal, wenngleich der an Kant und Schiller erinnernde stoische Grundsatz auch von den Gibeonitern ausgesprochen wird (S. 26). Vielmehr stechen manche ins Burleske und Possenhafte ausartende Züge der Nebenhandlung von dem Ernst des tragischen Hintergrundes ab, wie wenn die Gibeoniter wegen der Zahl der hinzuopfernden Söhne Sauls in Zank geraten (S. 29. 67). Der drastische Realismus, ja Naturalismus der Darstellung, der alle Erzählung in Handlung umsetzt und mitten in der Rede die Szene unterbricht (S. 29; wie bei Lohenstein), scheut vor keiner Derbheit und Roheit zurück; in solchen Spuren zeigt sich die verrohte Henkerphantasie des Jahrhunderts. (S. 28: 5. Elt. „Hencken oder steinigen wir sie? — 3. Elt. Was? steinigen? Da liegen die Schelme unter dem Hauffen und kriegt sie in einer viertel Stunde niemand mehr zu sehen. Hencken muß man sie, so kan man die Augen noch dran weyden".) Was den Stil betrifft, so ist es im wesentlichen nur eine Paraphrase der Gryphischen Alexandriner-Übertragung: der Vers wird in Prosa, die stilisierte Rede in die Alltagsworte des gemeinen Lebens umgesetzt; indes bemerkt man auch hier die rhetorischen Wortverbindungen des Kunstdramas (Zweiheiten: „Grund und Uhrsprung" S. 16. — Ferner S. 5. 11. 27. 34. — Dreiheiten: „hofft, baut und traut" S. 6. Ferner S. 9. 70. 86).

Das Verhältnis zu Gryphius und Vondel mag zum Schluß noch eine Analyse der Szenenfolge veranschaulichen. Zu den 14 Szenen des Originals hat der Bearbeiter 9 neue hinzugefügt; dazu kommen 6 durch Szenenspaltung, während nur eine gestrichen ist; der äußere Umfang ist danach auf 28 Szenen angewachsen, also gegenüber der Vorlage verdoppelt.

I. Akt („Handlung").

1. Auftritt. „Drey Jüden" klagen über die Hungersnot. (Gr. —)
2. Dazu „die 6 Eltesten der Gibeoniter". (Gr. —)
3. David, Benajas und die Trabanten-Leib-Wache. (vgl. Gr. I, 2.)

4. Dazu Abjathar, die Priester (vgl. Gr. I, 3; die Reden aufgelöst, so daß auf den Anfang der Rede Abjathars der Beginn von Davids Antwort und auf den zweiten Teil von Abjathars Rede die Schlußworte Davids folgen: V. 71—98; 113—130; 99—112; 131—146).

II. Handlung.

1. Davids Gebet (vgl. Gr. II, 1; die berichtete Rede, V. 211—34, wird gesprochen, die Rede in der Rede herausgenommen).

2. David und Abjathar: des Königs Sträuben. (Gr. —)

3. Die 4. Priester und die 6. Eltesten von Gibeon (vgl. Gr. II, 1 ohne die losgelöste Rede).

4. David, die 6. Eltesten, Benajas und die Leibwache (vgl. Gr. II, 2; bei der Botenrede Rückübersetzung in die Bibelsprache).

5. Beratung der Gibeoniter (Gr. —).

6. David, Benajas, die 6. Eltesten und die Leibwache (vgl. Gr. II, 3; ohne den kurzen Verbindungsmonolog Davids, der durch Sz. 5 ersetzt ist).

7. Dazu Abjathar (vgl. Gr. II, 4).

III. Handlung.

1. „Die acht Printzen ausm Hause Sauls" (Gr. —).

2. Dazu „Rizpa, zwo Jungfrauen"
3. „ Michol und Micha
4. „ Benajas und die Leib-Wache
5. ohne die (abgeführten) Prinzen

} (vgl. Gr. III, 1).

6. David, Rizpe, Michol und zwo Jungfrauen (vgl. Gr. III, 2).

7. David, Abjathar und Benajas (vgl. Gr. III, 3).

IV. Handlung.

1. „Die Printzen alle Neune" (Gr. —).

2. Dazu Benajas, die 6. Eltesten und die Wache: Ankündigung des Todesurteils (Gr. —).

3. Dazu die 4. Priester, Rizpe, Michol und zwo Jungfrauen (vgl. Gr. IV, 1; die Reden der Rey van Priesteren verteilt: V. 1168—77; 78—85; 86—1207).

4. Dazu die 6. Gibeoniter (vgl. Gr. IV, 2; ohne das Chorlied V. 1259—80; die lyrischen Verse V. 1457—72 in Prosa übersetzt, dagegen 1473—90 dem Schluß vorbehalten: V, 4 [S. 99]).

5. Die sieben Prinzen im Gefängnis (Gr. —).

V. Handlung.

1. Die sieben Prinzen, die Gibeoniter und die Wache (vgl. Gr. V, 1; aus der Rede in Handlung umgesetzt; Verlesung des Urteils, Abschiedsrede).

2. David, Benajas und die Leib-Wache (vgl. Gr. V, 1; knappes Referat).

3. David, Mephiboseth und Micha (vgl. Gr. V, 2).

4. Rizpe und zwo Jungfrauen (ihr Wahnsinn; vgl. Gr. IV, 2; Vondels lyrische Verse 1473—90 in Prosa).

5. Dazu Benajas und die Leib-Wache im Auftrage des Königs (Gr. —); Epilog des Benajas.

Auffallend bleibt, daß der theatralische Bearbeiter den vom Übersetzer hinzugefügten Prolog nicht mit übernommen hat. Der wird vielleicht damals noch gar nicht als Teil der Übertragung existiert haben, sondern als einziger Rest der von Gryphius geplanten selbständigen Behandlung des Stoffes anzusehen sein und erst von seinem Sohn Christian diesen Platz erhalten haben. Dagegen sind Gryphs Schlußworte bereits für den Prosa-Epilog vorauszusetzen: Gr. V, 251: „Also werden die zerbrochen, Die des Himmels-König pochen! Mensch! O spiegel dich an mir, Was mich schlug, daß dreuet dir“ vgl. H. 102: „So strafft der Himmel, der das vierte Glied nicht schont und das tausende der Frömmigkeit geniessen lässt. Spiegelt euch ihr Blut-dürstigen! Spiegelt euch ihr Tyrannen! spiegelt euch die ihr anfanget groß zu werden!“ Auch eigne Zusätze lassen an Gryphius oder Seneca denken; so die Reden der Prinzen IV, 1: „Vmb Königreiche muß Treu und Glauben an die Seite gesetzet werden.“ David fürchtet die Erben seines Vorgängers wie Senecas Griechen den kleinen Sohn Hectors (vgl. Tr. 541 ff.): „Er handelt klug, wann er uns suchet fort zu schicken. Denn ein klein Zweiglein kan ein solcher Baum werden, der seinen nebenstehenden und alles Graß daherumb mit seinem Schatten ersticket“ (S. 64).

Von seiner engen Anlehnung an Gryphius verrät Heidenreich nichts; nur gesteht er, wie die Straßburger Dramatiker Brülow und Crusius, das Stück für die Bedürfnisse des Publikums zurechtgeschnitten haben. In einem Nachwort erinnert er den Leser, „daß von dem Holländischen man in vielem abgeschritten. Indem durch Zusetzen, Aussen-lassen

und Versetzen man sich nach dem Schau-Platze, denen Zuschauern und der Gelegenheit des Orts richten müssen".

Ähnlich, ja fast mit denselben Worten spricht sich Christophorus Kormart aus, der 1673, wie vier Jahre vorher den Polyeuct des Corneille, die Maria Stuart Vondels bearbeitete. In der verworrenen Vorrede seufzt er über den „schweren Auffsatz und die saure Mühe eines solchen Trauerspiels" und redet in richtiger Selbsterkenntnis bescheiden von seiner schwachen Kraft. Dann gibt er Rechenschaft über sein Verhältnis zur Vorlage: „Von des vortreflichen Holländischen Poetens Vertheilungen ist man in vielen abgewichen, und nur zum theil seinen Auffsatz nachgefolget, indem man sich nach anderer Zuschauer Zuneigung richten müssen, welche reiche Vorstellung und nicht blosse Aufftritte des Schau-platzes begehren". Was diese wörtliche Übereinstimmung nahelegt, wird durch weitere Beobachtungen nur bestätigt: Kormart ist durch Heidenreich zu seiner Arbeit angeregt worden. Auf das Schauspiel des Vorgängers spielt er selbst in dem Stück an (S. 116): „David durffte zur Zeit der Noth mit Saulens Erben keine Wahl treffen". In manchen Einzelzügen verfahren beide Übersetzer nach demselben Prinzip; vor allem gilt das Bühnenmäßige, äußerlich Effektvolle beiden als Hauptziel der Darstellung. Daraus ergibt sich die Folgerung, epische Berichte ins Dramatische oder Drastische umzusetzen; lange Reden werden aufgelöst und gespalten. Dem entspricht wieder die Aufschwellung des Ganzen; den 15 Szenen Vondels stehn 31 Szenen bei Kormart gegenüber. Auch die Titulaturen finden wir hier („E. M.", „Durchlauchtigste Frau", „hochgebohrne Graffen!") und ebenso die genauen Zahlenangaben (S. 97: „vier 100. Seelen" für V. 1006: *menigh Heer*).

Im allgemeinen darf man für Kormart auf die Dissertation von Johannes[1]) verweisen, der freilich diese und andere wesentliche Beziehungen nicht erkannt hat. Seine Be-

[1]) W. Johannes, Chr. Kormart als Übersetzer. Diss. Berlin 1892.

hauptung,[1]) in Stil und Technik zeigten beide Bearbeiter nicht die geringste Verwandtschaft, ist falsch, ohnehin gewagt, wenn man über Heidenreichs Original nicht im Klaren ist, und durch die Tatsache eines Restes von Botenbericht bei Heidenreich (V, 2) nicht zu stützen. Zugrunde aber liegt ihr wohl das richtige Gefühl, daß man von Heidenreich zu Kormart auf eine sozial wie literarisch tiefere Stufe steigt. Kormarts Opus ist eine elende Fabrikware, das leichtfertig und liederlich hingesudelte Machwerk einer Schreiberseele, das nähere Beschäftigung um seiner selbst willen kaum verdient. Für die verklärte Gestalt der Glaubensheldin in ihrer engelhaften Reinheit hat solch kleiner Geist natürlich keinen Sinn. Aber nicht einmal um das äußere Wortverständnis hat der des Holländischen wenig mächtige Literat, der überdies ein unklarer Kopf war, sich bemüht, vielmehr nur oberflächlich seine Vorlage gelesen. Vieles hat er schief aufgefaßt und falsch verstanden; wie in den Corneille-Bearbeitungen begegnen zahlreiche Übersetzungsfehler (S. 3 vgl. V. 327; S. 95 vgl. V. 981—85; S. 99. 101 vgl. V. 1033—35. 1052 ff.). Der tollste steckt in der Wiedergabe der Rede Paulets, wo das fremde *zich bekreunen* (sich bekümmern) einfach herübergenommen wird: S. 70: „Wer hier auff Erden seine Augen schließt und nach den Himmel siehet, darff sich mit irrdischen Hoffgepränge nicht bekröhnen“ vgl. V. 737: *bekreunt zich met dit aertsch en aertsche hofprael niet.*

Höchst ungeschickt gestaltet er die Komposition; während Vondel die stärkste Kontrastwirkung erreicht, indem er auf den schwachen Hoffnungsschimmer die größte Enttäuschung folgen läßt, wird das bei Kormart sinnlos auseinandergerissen: erst schiebt er eine lange Gerichtsverhandlung ein, statt gleich die Ankündigung des Todesurteils zu bringen. Hier scheint mehr die Gewohnheit des Berufs als die volkstümliche Neigung dem Juristen die Feder geführt zu haben, und der Stil des Verfassers trägt noch deutlichere

[1]) Johannes, S. 54 Anmerkung.

Spuren davon. Kormart schreibt in einem schwerfälligen, unbeholfenen, papiernen Amts- und Akten-Deutsch mit langen, verwickelten Schachtelperioden, registermäßig referierend nicht nur, wo es sich um ein Stenogramm von vierundzwanzig Parlamentsreden handelt oder um einen staatsrechtlichen Exkurs über das monarchische Prinzip, das Königtum von Gottes Gnaden. Auch bei der summarischen Aufzählung analoger Fälle: S. 58 „Dergleichen Straffe hat Licin in Dalmatien, Robert in Sicilien, Bernhard in Italien, Cunradin in Franckreich, und Elisabeth in Ungarn als Könige müssen unterworffen seyn." S. 92: „Also muste *Cunradinus, Robbert, Eduard, Heinrich, Reichard* und viel andere ihre Straffe der beleidigten Majestät fühlen". Dreigliedrige Ausdrücke entstammen dem Kanzleistil („Crone, Reich und Scepter", „Jauchzen, Freude und Triumph"); minder zweigliedrige, die in den andern Schriften Kormarts sich häufen (s. Johannes, S. 13. 14). Wo so ein Pedant poetisch werden will, wird er in Wahrheit geschmacklos; unsinniger Schwulst wird ungeschickt dick aufgetragen in gespreizten und geschraubten Redensarten wie „hoffet ihr auff den Unglücks-Wellen schnöder Regiersucht ohne scheitern sicher in den Hafen des Lebens zu kommen?" (S. 8) „Eure schmeltzende Kertzen beweinen selbst mit ihren rinnenden Wachs diese ungerechte Grausamkeit" (S. 138). Wie die Chorlieder, an deren statt erbärmliche Flickverse eignen Fabrikats eingeschwärzt werden, streicht er rücksichtslos die schönen poetischen Gleichnisse Vondels; dafür müssen wieder triviale Vergleiche herhalten, die er dem schlesischen Kunstdrama abgestohlen hat.

Schon das weist auf die Verbindung mit den großen Dramatikern der Zeit, mit Gryphius und Lohenstein, auf die sich die Vorrede so devot wie konfus beruft, und nähere Prüfung erweitert die Erkenntnis dieser Beziehungen. Obgleich es keine erfreuliche Aufgabe ist, einem armen Schächer die einzelnen Fetzen aus seinem Bettelkleid zu reißen, muß es doch gesagt werden, daß Kormart eine Szene aus Gryphius

wörtlich abgeschrieben hat. Maria Stuart nimmt Abschied von den Ihren wie ihr Enkel in Gryphs Carolus Stuardus (III, 6. Die Trauer-Taffel):

Korm. 77: Wir seufzen, Geliebte! nicht so wohl über unsern Todt, als euern Jammer. Höchstbetrübte Seelen!

Vgl. Gr. II, 324:

Daß unser Jammer-Spiel uns nichts zu Hertzen geht
Für deiner Todes-Angst. Wem läst dich Carl, Betrübte?
O Seele meiner Seel'! O Ewig treu Geliebte! —

Korm. 79—82:

Kenede. Wo sind nun die Freunde, welche sich durch ein festes Band verbunden hatten?

1. Fräulein. Ach Princeßin sonder Sitz und Staat!

2. Fräulein. Ach Königin! die nicht mehr als eine Hand voll Blut hat!

Maria. Ist wohl iemand der es mit *Maria* treulich meine? Unser Freunde Compas und Glaß entfärbet sich für Engellands schaumenden Eiffer, daß die Wellen geiler Regiersucht ihre Schiffe von diesen Cüsten treiben. Wir küssen euch, die wir euch nicht grüssen, und geben abwesend gute Nacht. Kommt Kinder! kombt Freunde und nehmet von eurer Königin den letzten Gruß.

(Sie verehren sie mit küssen der Hände).

Dieses haben wir noch zum Gewinn, daß wir über unserer Unschuld in Thränen schwimmen.

(Weinet:)

1. Fräulein. Ach! Königin! läst sie uns nun die Thränen als letzte Liebes-Zeichen zu einem Geschencke!

Maria. Der Höchste weiß es allein, warumb uns dieses Maß des Jammers erfüllet. Er hält uns den Grund des Todes verborgen. Jedoch wird er *Mariae* Unschuld aus ihrer Toden-Gruft grünen lassen. Und damit sie aller Welt kund gethan werde, bringet Feder, Dinte und Papier her. (Hier wird gantz traurig *musiciret.*) Was hofft nun ein schmachtendes Hertze, ein Hertze, das in wenig Stunden dahin ist? So scheidet die Welt was hier am mächtigsten gewesen. (Schreibet drey Brieffe) . . .

So brich dann an, erwündschter Morgen, der du unsere Seele aus diesen Banden erlösen wirst. Nunmehro vergehet unser Purpur! Unser Leben hat nun ein ende, und dieser schwache Leib nicht mehr als eine Hand voll Blut, mit welchen unser Hertze die Seuffzen noch gen Himmel erhebet. O Printz! O Kind! was gibt dir nun deine Mutter zum Geschencke? Ihre Leiche zum Pfande letzter Gunst. Lebe mit diesen Thränen wohl! (Weinet:) Lernet euch

geliebte Freunde in uns erkennen. Der Himmel gebe Euch, was wir ietzo nicht durch wündschen geben können. Die Gluth ist nun entbrandt, dariunen unser Hertze zerschmiltzet. Es treufft von so milden Blute, und wird schon matt auff unserer Todenbahre zu verblühen. Man setzt uns härter zu, als ein Haß uff Köngliches Blut erbitternd [!] rasen kan. Geliebte Kinder! nehmet unsern Tod nicht so sehr zu Hertzen, der Höchste wird euch aus dieser Jammer-Fluth erretten. Nehmet zu euch unsern Schmuck, hebet auff die Jubelen und Edelgesteine zu eurer Noth und unsern Gedächtnüß. Unsern Dienern verbleibe, was wir in unsern Testament vermacht. *Melvin* nehmt hier das Testament, welches unsere Sorge schon längst verfertiget. Bekräfftiget solches mit diesem unsern Königlichen Siegel und seyd dessen eifferiger Beschützer. Und damit lebet biß auff Morgen wohl! Doch bleibet bey uns bis dieses enthalsete Haupt auff unsern Richtplatz erblassen wird. Ach! wir fühlen schon den schweren Schlag, wie scharff das Eisen, welches uns trennen soll. Komt, lasset uns in unserer Angst durch eine Ruhe die Kräffte wieder ein wenig erhohlen.

Dieser halb platte, halb schwülstige Gallimathias wird zum Teil erst verständlich, wenn man das Original vergleicht:

Alles nach dem Carolus II, 329 ff.: Wo sind die Ritter hin, die durch diß Band verbunden? . . . Wir schwimmen auf dem Meer . . . Compas und Glas ist weg . . . Ist iemand, der es noch mit Carlen treulich meine? . . . Der ist umsonst bemüht, der in dem fernen Port auf unsern Schiffbruch sieht und nichts als Thränen giebt . . . 413: Doch was Gewinn ist diß, daß wir in Thränen schwimmen? . . . 351 ff. 389 ff. 415 ff. Das weitere ebenso zusammengeflickt aus II, 259. 277. 389. 485. 363—72. 488. 505—10. —

Vgl. ferner IV, 2 (Korm. 107) mit Gr., Carolus II, 285 ff.:

Melvin. Sie verzeihe, und laß es den Himmel ausführen.

Maria. Wir haben längst verziehen, indem wir ja nichts nicht verliehren. Crone, Leben, Reich und Stand wird uns alles wiedergegeben. Drum komt und helffet uns zu unsern Tode bereiten.

Korm. IV, 8 (S. 124) mit Gr., Leo Arm. III, 22. 29ff.: Also schlägt der Blitz meist in die hohen Zedern. Wir seegeln auff der See, nachdem uns der Wind mit seinem Ungestühm in den Hafen leitet.

Korm. IV, 8 (S. 127) mit Gr., Carolus II, 484: O Kind! daß du alleine fühlest wie deine Crone auf einer Mutter Brust knacket!

Selbst die freieren Zusätze geben echt Gryphische Gedanken von Stoizismus und Vergänglichkeit wieder:

Vgl. Korm. 76 (III, 6) mit Gr., Kath. I, 27. Papin. IV, 187. Stuart III, 576ff.: Verachtung dieser Eitelkeit.

Korm. 122 (IV, 8): Wer nun auff des blinden Glückes Rad sich zu vertrauen gedencket, . . . der komm und lerne allhier, wie er so wanckend sitzen, und von dessen Ehren-Gipffel mit Verlust aller Lebens-Pracht fallen muß. Wer wil uns Könige in solchen Stand auff dieser Erden Götter, und dieser Welt Beherrscher nennen, wann des Scepters Macht und des Thrones Grundfeste also zerbrochen durch einen Schlag dahin fällt? (Vondel, v. 1850: *daer drang van menschen leere, Hoe licht het wanckel radt der hoven ommekeere.)* Vgl. Gryphius, Leo Arm. II, 1: Wer auff die rauhe Bahn der Ehren sich begibt, . . . Der komm' und schaw' uns an! II, 569: kommt und lehrt Ihr, die ihr Fürsten hoch und gleich den Göttern ehrt; Kath. I, 237. IV, 323; Pap. II, 333. IV, 202); s. oben S. 268. 271. Unmittelbares Vorbild: Lohenstein, Kleopatra V, 1: Wer auf das leichte Rad des blinden Glückes traut, . . . Der komm' und lern' allhier . . .; s. oben S. 322.

Durch unsaubere, halbzerbrochene Scheiben fällt in die Niederungen des gemeinen Theaters noch ein Strahl von der Höhe der Kunst; die zentrale Bedeutung des Andreas Gryphius für seine Zeit tritt dadurch klarer und schärfer ins Licht. Produktiv war auch hier nicht die Masse, die nur aufnimmt, ohne zu verarbeiten, sondern die Persönlichkeit eines Großen, der einsam sein Jahrhundert überragt hat.

Nachträge und Berichtigungen.

Zu S. 30. Schon bald nach 1450 kaufte die Heidelberger Artistenfakultät die Lustspiele des Terenz und die Trauerspiele des Seneca; s. Creizenach II, 22. Eine andere frühe Spur des Senecastudiums erwähnt Creizenach II, 422, Anm. 1.

Zu S. 34. Die von Paul Eber 1554 veranstaltete Phädra-Aufführung fand, wie mir Herr Professor Creizenach mitteilt, nicht in Wittenberg, sondern in Torgau statt, wohin die Universität damals wegen einer ansteckenden Krankheit übergesiedelt war.

S. 67, Z. 10 lies: Jonathan tritt für ihn ein.

Zu S. 90, Anm. 1. Zugrunde liegt diesen Frischlinschen Versen Vergils Äneis IV, 366f.: *sed duris genuit te cautibus horrens Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.*

Zu S. 142, Anm. 2. Über den Pornius des Hannardus Gamerius vgl. Creizenach II, 157.

S. 153, Z. 12 lies: in den Bakchen.

Zu S. 211, Z. 10. Dieser marktschreierische Titel stammt indes nicht von Gryphius, sondern von dem Frankfurter Verleger der „Teutschen Reim-Gedichte", gegen dessen eigenmächtiges Verfahren der Autor Protest erhob (s. Goedeke III², 218). Authentisch ist allein der spätere Titel: „Leo Armenius oder Fürsten-Mord".

S. 215, Z. 26 lies: und der friedlichen Weihnachtsstimmung.

S. 219, Z. 18 lies: Ehekonflikt.

Zu S. 220, Anm. 1. Ergänzend mag hier noch auf Paludans Aufsatz (Zschr. f. d. Ph. 23, 226ff.) verwiesen werden, der S. 230 auch Gryphius heranzieht. Näher als die dort angeführten Verse aus dem Leo Arm. V, 171 steht indes Papin. V, 399 zu der Replik des Lätus bei Thomae. Sogar der Reim stammt wieder daher: „Saust, grause Winde, sauset, Rast scharffe Donnerkeil, ihr Wirbelwinde brauset", Thomae nach Gryphius: „Raast Zwirbel-wind und sauset! Ihr steile Klippen springt! getrotzte Wellen brauset!"

S. 237, Z. 3 lies: Verwandtschaft.

Zu S. 259, Anm. 1. Für die volkstümlichen zweigliedrigen Asyndeta vgl. jetzt E. Dickhoff, Das zweigliedrige Wort-Asyndeton in der älteren deutschen Sprache, Berlin 1906 (S. 222 über Gryphius).

S. 298, Z. 10 lies: Abas.

S. 300, Z. 23 lies: nostros.

Zu S. 310, Anm. 2. Gryphius führt allerdings in seiner Anmerkung zu Kath. v. Georg. II, 301 (Palm S. 254) andere Gewährsmänner an.

Zu S. 330, Anm. 1. Offenbar waren Gryphius' Trauerspiele in engeren Kreisen handschriftlich verbreitet. Auch der junge Daniel Casper kannte ja die Katharina von Georgien und den Stuart vor der Veröffentlichung. Und der durch die Schuld des Sohnes nicht erhaltene „Heinrich der Fromme" war für Lohenstein nicht verloren: vgl. Über das Absterben Hn. *Andreae Gryphii:* „Man klagt nicht mehr so sehr: daß der Petron verdorben, Daß des Ovidius Medea sey verbrand; Weil sein Papinian, Stuard mit Catharinen, Heinrich, Felicitas für die Verlohrnen dienen."

S. 353, letzte Zeile lies: Papinian.

Register.

I. Namenverzeichnis.

Forscher des 19. Jahrhunderts sind nicht berücksichtigt; ebensowenig Personen eines Dramas.

Accius 35.
Aischylos 2. 11. 33, A. 1. 59. 121f. 148. 164. 205. 254f. 283. 325f.
Apuleius 20, A. 1.
Ariost 171.
Aristophanes 59.
Aristoteles 13, A. 1. 35. 59. 75. 83. 150. 171. 177f. 280.
Arrian 50.
August, Herzog von Weißenfels 365.
Augustinus 50.
Avantius, Hieronymus 35.
Aventinus 56.
Avianus, Johann 59.

Balde, Jakob 279.
Balticus, Martin 39.
Balzac, J. L. G. de 159, A. 1.
Bandello 310, A. 1.
Barläus, Kaspar 152. 182.
Baronius, Kirchenhistoriker 358.
Bertram, Anton, Drucker 59, A. 1.
Birk, Sixt 38. 74, A. 2.
Birken, Sigmund von 281f. 289.
Bitner, Jonas 52.
Boxhorn, Professor 159, A. 1.
Brederoo, G. A. 182, A. 1.
Bröstedt, Joh. Christ. 202, A. 1.
Brülow, Kaspar 45, A. 1. 46. 51. 62f. 65. 74—120. 122. 129. 167. 219. 330. 373.
Buchanan, George 28. 37, A. 1. 52–55. 80f. 129. 142. 160. 176. 203.
Buchner, August 183.

Calaminus, Georg 54–58. 129. 133.
Calderon 5. 29. 177. 235.
Calprenède, La 331, A. 1. 332.
Carpzovius, Sam. Ben. 162, A. 1.
Casparius, Caspar 137–143. 146.
Casper, Daniel (= Lohenstein) 281f. 284. 287. 343. 381.
Castelvetro, Ludovico, Poetiker 280.
Caussinus, Nicolaus 224. 261. 328.
Cedrenus 217f. 358.
Celtis, Konrad 30f.
Cicero 254.
Coligny, Admiral 132.
Commelinus, Hieronymus 35.
Corneille 2. 29. 159, A. 1. 206. 209. 226. 254.
Coster, Samuel 167. 171—175. 182, A. 1. 209. 350. 359, A. 1.
Cramer, Daniel 133.
Crocus, Cornelius 37f.

Crusius, Balthasar 59. 105—115. 127.
Crusius, Martin 82.
Crusius, Johann Paul 65. 118. 120. 330. 373.

Delrio, Philologe 184.
Dionysios von Halikarnaß 254, A. 3.
Domitian, Kaiser 206.
Dousa, Jan 40, A. 1. 142. 147.

Eber, Paul 34. 380.
Eembd, van der 169, A. 1.
Elisabeth von England 28.
Emerson, R. W. 351.
Engelbrecht, Philipp 31.
Epiktet 50.
Erasmus von Rotterdam 31. 141. 266.
Euripides 4. 8f. 11—14. 24f. 33. 41. 46. 52—56. 59. 61. 78. 80f. 84. 94. 121f. 127—129. 145. 147—151. 155. 163—165. 173. 176. 178f. 224. 242. 245. 248. 254f. 258. 269. 288. 292. 300. 324f. 359, A. 1.

Fabricius, Georg 30f. 34f. 79.
Ferdinand II., Kaiser 251.
Fischart, Johann 369.
Francisci, Erasmus 346.
Freher, Marquard 121.
Freiligrath 287.
Friedrich der Große 5. 297, A. 1.
Friedrich der Weise 31.
Frischlin, Nikodemus 37. 53. 59, A. 1. 63, A. 1. 64. 75. 90, A. 1. 99. 118, A. 2. 380.
Fronto 19, A. 1.
Fröreisen, Isaak 181.
Fuchs, Konrad 202, A. 1.

Gamerius, Hannardus 142. 380.
Garnier, Robert 2. 174.
Gart, Thiebold 39.
Geller, Rud. Karl 275.
George, Stefan 278.
Giraldi, L. G. 146.
Gnapheus 37.
Goethe 145. 166. 237, A. 1. 287f. 290, A. 2.
Gottfried von Straßburg 254.
Gottsched 41. 202, A. 1. 283. 293. 350.
Gregor von Nazianz 158.
Grillparzer 54, A. 1. 118, A. 2. 268, A. 1. 350, A. 2.
Grimm, Jakob 160.
Gronovius, Joh. Friedrich 5. 201.
Grotius, Hugo 43. 55. 99. 101f. 118. 127. 129. 134f. 142. 146. 152. 157—166. 176. 178. 186, A. 1. 236. 239. 248. 274f. 279.
Gruter, Jan 121. 184.
Gryphius, Andreas 1. 29. 48. 50f. 74. 99. 131. 135. 171. 178. 202 bis 274. 281—289. 290, A. 1. 2. 291f. 294f. 297f. 300—305. 308. 310—315. 317f. 321—323. 325 bis 329. 330, A. 1. 331. 333f. 338f. 341. 343—348. 351—362. 365. 369—373. 376—379. 380f.
Gryphius, Christian 223. 366. 368. 373.
Guarini 168. 313.
Günther, Joh. Christ. 290, A. 2. 349.

Haller, Albrecht von 290, A. 2.
Hallmann, Joh. Christ. 51. 56. 279. 281. 321, A. 1. 324—344. 348f. 351—353. 370.
Harsdörffer, G. Ph. 230. 275. 280. 282.
Haugwitz, Aug. Ad. von 343 bis 349. 352f.

Hebbel 206. 252, A. 1.
Heidenreich, Dav. Elias 73. 223, A. 1. 305. 330, A. 1. 365—375.
Heinrich VIII. von England 28.
Heinsius, Daniel 9. 28. 41. 48. 69, A. 1. 129. 132. 134f. 140 bis 145. 148—157. 159f. 163. 167. 171. 175—179. 182. 184. 186, A. 1. 211. 215. 274—277. 326.
Heliand 370.
Heliodor 82f.
Herodot 56.
Hirtzwig, Heinrich 119.
Hofmannswaldau 288. 290, A. 2. 314. 343.
Holberg 28. 262, A. 1.
Homer 23. 34. 147. 256.
Hooft, Pieter Cornelisz. 1. 74, A. 2. 81. 141. 153. 167—173. 175f. 182, A. 1. 209. 211—215. 219. 254. 274. 284. 350, A. 2. 351f.
Horaz 13. 34. 40. 43. 47. 102. 153. 171. 247. 277.
Hospein, Michael 53f.
Hunnius, Ägidius 39. 61f. 85f. 120, A. 1.
Hygin 350.

Jacobi, M. Cl. 119.
Jodelle, Etienne 1. 2.
Josephus 331, A. 1.
Junius, Melchior 52.
Junius, Samuel 33, A. 1. 57f.
Juvencus 279.

Kant 273. 371.
Karl I. von England 237.
Karl IX. von Frankreich 133.
Katharina von Medicis 28. 133.
Klajus, Johann 152, A. 3. 202. 204. 230, A. 1. 236. 275—280. 286. 289. 348.
Kleist, Heinrich von 36, A. 1. 206. 208, A. 1. 287f. 291. 292, A. 1. 2.
Klopstock 290, A. 2.
Knaust, Heinrich 152, A. 3.
Koler, Christian 183, A. 1.
Konrad von Würzburg 297.
Kormart, Christoph 73. 330. 347. 365. 374—379.
Krantz 56.
Kyd, Thomas 2.

Landsberg, Martin, Verleger 30.
Ledertz, Paulus, Buchhändler 65, A. 1.
Leibniz 206.
Leopold I., Kaiser 289. 336.
Lessing 2. 17. 21. 177. 310, A. 1. 350.
Lindner, Kaspar Gottlieb 183, A. 1.
Lipsius, Justus 28. 147f. 150. 167. 184.
Livius 10. 296.
Locher, Jakob 31.
Lohenstein 24, A. 1. 56f. 205. 208. 220, A. 1. 254. 274. 281—327. 329f. 332f. 336—338. 340f. 343f. 346f. 351—353. 370f. 376. 379. 381.
Lucan 5. 11. 146. 149. 307.
Luctatius 35.
Ludwig, Otto 304, A. 1.
Lullus, Antonius 152, A. 1. 164.
Luther 32—34. 94. 185. 189. 358. 369.

Macchiavelli 28. 164.
Macropedius, Georg 37. 39.
Mairet, Jean de 293. 297.
Männling, Joh. Christoph 282.
Marini 125. 157. 168. 255. 288. 313. 328.
Marlowe, Christoph 2.
Melanchthon, Philipp 32—35.
Melissus, Paul 121. 123. 135.
Menander 28.

Mesnardière, Jules de la, Poetiker, 280.
Mickl, Alois 338, A.
Minucius Felix 20, A. 1.
Molière 28.
Montchrestien, Antoine de 2.
Moritz von Oranien 141.
Mostaert, Daniel 167, A. 1.
Moyne, Pere le 310, A. 2.
Muretus, Marc-Antonius 41—49. 53. 78. 99—101. 138. 142. 159f.
Mussato 1.

Naogeorg, Thomas 37.
Neocorus 31, A. 3.
Nepomuk, Johann von, Wiener Staatsaktion 310, A. 2. 324, A. 2. 337, A.
Nero, Kaiser 5. 206.
Neumeister, Erdmann 250. 324. 326. 365, A. 2.
Nieuwelandt, van 169, A. 1. 293, A. 1.
Notker Labeo 30, A. 1.
Novalis 180. 292, A. 1.

Omeis, Magnus Daniel 282.
Opitz, Martin 41. 135f. 142, A. 1. 179—204. 206, A. 1. 247. 254. 259. 264. 276f. 282. 290, A. 2. 329.
Otfried 278.
Ovid 13. 15. 22. 39. 74, A. 2. 82. 118. 168. 206. 277.

Pacuvius 35.
Petri, Heinrich, Verleger 31.
Pirkheimer, Wilibald 36.
Platon 50. 120.
Plautus 33. 37. 40. 52. 120. 131.
Prudentius 279.

Quintilian 15, A. 1. 266. 326.

Racine 2. 254. 299. 359, A. 1. 365.
Raphelengius, Philologe 184.
Rappolt, Friedrich 162.
Regiomontanus, Johannes 30.
Rembrandt 141.
Rhodius, Theodor 55. 63—74. 76. 96. 120—135. 138. 143. 146. 163, A. 1. 164. 178. 329. 369.
Rose, Übersetzer Senecas 202, A. 1.
Rösner, Subkonrektor 157, A. 2.
Rousseau 6. 220.

Sachs, Hans 176.
Saumaise, Claude 159, A. 1.
Saurius, Andreas 62. 119.
Scaliger, Joseph 130. 135. 142. 148.
Scaliger, Julius Cäsar 35. 59. 146f. 151. 164. 171.
Schiller 185. 207. 208, A. 1. 238. 251. 252, A. 1. 264. 288. 291. 299. 371.
Schlegel, Joh. Elias 209. 275, A. 2. 349.
Schlegel, Aug. Wilhelm 2. 5. 12. 180. 188. 292, A. 2. 313, A. 1.
Schonäus 37.
Schosser, Poetiker 59.
Scriverius, Petrus 182. 184.
Scudery, Fräulein von 152. 284. 297. 344.
Sedulius 279.
Seneca 1—55. 57. 59—62. 64f. 68f. 74. 76—79. 87—93. 95—105. 118—123. 127—133. 138—140. 142f. 145—155. 157, A. 1. 158 bis 160. 162. 164—170. 173 bis 208. 210f. 216. 218—222. 224f. 227. 231. 234—236. 242—250. 253. 256. 261—263. 266. 268 bis 270. 272. 276f. 281—283. 286. 295f. 300. 305—307. 314. 316. 319, A. 322f. 326. 329. 331. 333. 340. 346. 349f. 352—355. 357f. 360. 362. 373. 380

Shakespeare 2. 4. 28. 38. 51. 75. 95. 167. 180. 209f. 220, A. 1. 238. 250. 254. 356. 358.
Simon (Simeons), Joseph 244. 354—362.
Sixtinus, Suffridus 169, A. 1.
Sophokles 2. 4. 8. 11. 14. 22. 30, A. 1. 33, A. 1. 37. 41. 54. 56. 59. 61. 76. 118. 121—124. 130f. 142. 148—151. 153f. 163. 176 bis 178. 204f. 222. 224. 245. 248. 266. 283. 326.
Spangenberg, Wolfhart 60—75. 96. 181. 186f. 250, A. 1. 369.
Sturm, Johannes 52. 54.
Svalbacius 119.

Tacitus 5. 6. 15. 51. 171. 206. 254. 289. 299.
Taille, Jean de la 177.
Tasso 168 313.
Taubmann, Friedrich 135.
Terenz 30, A. 1. 32f. 37f. 52. 120. 131. 182, A. 1. 380.
Thomae, Hieronymus 220, A. 1 380.
Tieck, Ludwig 290. 292.
Timotheos von Milet 325.
Triller, Dan. Wilh. 157, A. 1. 163, A. 1.
Trissino 1. 296.
Tristan l'Hermite 230—234. 297, A. 1. 329. 331f.
Tyrtäus 203.

Uhland, Ludwig 185. 350.

Valle, Pietro della 310, A. 2.
Veldeke, Heinrich von 136.
Vergil 37, A. 1. 40. 53. 147. 175. 206. 380.
Virdung, Michael 1. 40. 44—52. 69, A. 1. 70. 79. 99, A. 1. 100. 122. 128, A. 2. 129. 131. 135. 138. 141.
Vondel, Joost van den 29. 73. 134f. 141. 151. 166. 174—179. 209. 211f. 215f. 222—224. 226—230. 234. 236—242. 244f. 247. 253—255. 258—261. 264. 267. 270f. 274. 305. 316. 330, A. 1. 332. 347. 352. 365—376. 379.
Vos, Jan, 220, A. 1.
Vossius, Gerardus 151. 163. 177. 263.

Wagner, Richard 278.
Waldung, Wolfgang 41.
Wallenstein 28. 251.
Walther von der Vogelweide 278. 341, A. 1.
Weise, Christian 118, A. 2. 122. 262f. 282. 349.
Weiße, Christian Felix 350.
Werder, Paris von dem 152, A. 2.
Werner, Zacharias 291.
Wieland 86.
Wildenbruch, Ernst von 262, A. 1.
Wilhelm von Oranien 132. 137.
Winsemius, Vitus 181, A. 1.
Wolckenstein, Übersetzer 94. 181.
Wolfram von Eschenbach 72f. 204. 254. 327. 369.
Wunst, Andreas 73, A. 1. 118.

Zesen, Philipp von 284. 344.
Zigler, Henrich Anshelm von 317, A. 1. 336, A. 1. 340, A. 1. 349, A. 1.
Zincgref, Julius Wilhelm 203.
Zonaras 217.

II. Griechische und römische Tragödien.

Aischylos:

Danaiden 164.
Eumeniden, Perser 11.
Prometheus 59.

Sophokles:

Aias 59. 61. 130f.
Antigone 41. 124—126. 154. 245. 247f. 270.
Elektra 41. 153. 176.
König Ödipus 4. 8f. 14. 22. 41. 64. 76. 124. 149. 178. 222. 224. 248.
Ödipus auf Kolonos 64. 121. 124.
Philoktet 118.
Trachinierinnen 4. 11. 56. 59. 123. 150. 153. 179.

Euripides:

Alkestis 52. 55. 59. 127. 164
Bakchen 153.
Hekabe 11. 33. 46. 53. 59. 150. 155. 173. 178. 224.
Helene 94. 127. 164.
Herakles 4. 8. 61. 145.
Hiketiden 33. 166.
Hippolytos 4. 9. 12. 84. 128f. 150. 178. 248. 300.
Ion 94. 127. 164.
Iphigenie, aulische 53. 81. 173. 359, A. 1.
Iphigenie, taurische 94. 127. 164.
Medea 4. 9. 11. 13. 25. 52. 56. 59. 128. 150.
Orestes 41.
Phönissen 4. 9. 41. 55. 163. 165. 178. 245.
Troades 4. 12. 150. 173. 224.

Rhesos 68.

Seneca:

Agamemnon 6—11. 14—18. 20f. 23—27. 41. 46. 54. 79. 87—89. 92. 99. 117. 127. 149. 154. 156. 170. 175. 178. 236. 243. 263. 277. 306f. 316. 352.
Hercules furens 4. 7—10. 12—14. 16—27. 30. 36. 38. 42. 47. 54. 56. 59. 61. 74. 77f. 87—92. 95 bis 99. 101f. 110. 118. 133. 148f. 158. 170. 231. 234—236. 246. 277. 306. 315. 326. 331. 333.
Hercules Ötäus 4. 7. 9f. 13. 16 bis 26. 36f. 42f. 48. 50. 62. 69. 77—79. 87f. 90—92. 95. 97. 100. 118. 123. 128. 142. 148. 150. 159 162. 169. 172. 179. 221. 234. 236. 283. 298. 319, A.
Medea 2. 4. 7—11. 13. 15f. 18—27. 31. 42. 47. 54. 61f. 69. 76f. 88—92. 95. 97. 100f. 103. 109. 123. 127. 133. 139f. 147—149. 155. 167. 169f. 219f. 227. 235f. 246. 268. 277. 302. 306f. 352f. 362.
Ödipus 4. 9. 12—14. 17. 20f. 23 bis 25. 54. 88. 91f. 97f. 149. 178. 221. 246. 256. 296. 355.
Phädra 2. 4. 6f. 9f. 12f. 15f. 18 bis 23. 25—27. 34. 38f. 45. 57. 61. 69. 77. 84f. 88—92. 98—101. 103—105. 117. 123. 126f. 148 bis 150. 155. 159. 162. 167. 170. 177f. 220. 242. 248. 252, A. 1. 272. 277. 295. 300. 306f. 309. 319, A. 346. 357.
Phönissen 4. 9f. 16—18. 20f. 23. 26. 41. 87. 90f. 131. 139. 147 bis 149. 221f. 245. 295.
Thyestes 6—14. 16—18. 20—27. 30. 31, A. 3. 33. 46f. 50. 61. 68. 78. 87. 90. 92. 96f. 99—101. 104. 126. 129. 130. 140. 149f. 156. 170. 172. 174. 178. 185.

242. 246. 252, A. 1. 273. 306. 326. 346. 350. 352. 355.
Troades 4. 7 f. 10. 12 f. 16. 18—27. 42. 50. 78. 87—89. 91. 96—98. 100 f. 105. 117. 131. 139. 147 f. 150. 152. 154 f. 162. 166—168. 173—175. 177. 179—203. 216. 220. 224 f. 235 f. 243 f. 246. 248 f. 272. 276 f. 295 f. 306 f. 309. 315. 319, A. 322. 329. 342. 350. 357. 362. 373.

Octavia 6. 8—12. 18. 20—23. 25 bis 27. 42. 44. 47. 54. 79. 87. bis 89. 91 f. 95. 98—101. 103. 139. 147 f. 232. 243. 246. 252, A. 1. 306. 333. 346. 352.

DUE JU 18 1917
DUE APR 24 1920
~~DUE APR 30 '34~~
~~DUE JUN -7 '35~~
~~DUE MAR -4 '36~~
~~OCT 2- '57 H~~
~~MAR 20 '59 H~~
APR 1 '63 H
CANCELLED
AUG 31 1971
JAN 21 '77
CANCELLED
CHARGE

Seneca und das deutsche Renaissance
Widener Library 001493301
3 2044 085 231 249